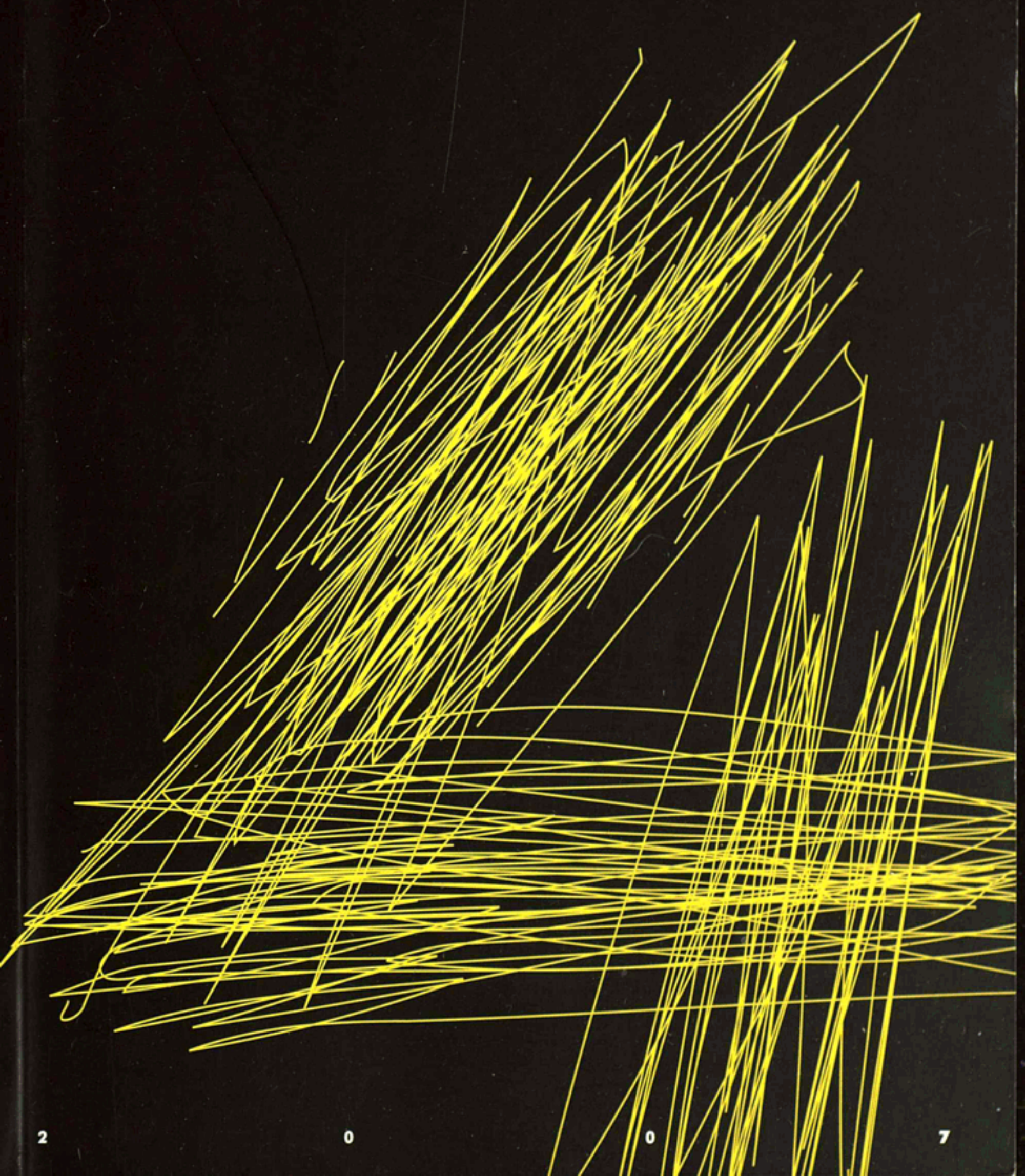
ИСКУССТВО КИНО



2007

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

❑ТАРКОВСКИЙ ЕГО САМЫЙ БОЛЬШОЙ ТАЛАНТ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ОТЧАЯННОЙ СМЕЛОСТИ: АНДРЕЙ ПЕРЕШАГНУЛ ВСЕ ЛИНИИ И ГРАНИЦЫ *АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ* **ОН СНИМАЛ КИНО О САМЫХ ГЛАВНЫХ ВЕЩАХ: О МИРЕ, О БОГЕ, О ЧЕЛОВЕКЕ, О ЕГО ВЫБОРЕ** *АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ* **❑«САМЫЙ ГЛАВНЫЙ БОСС»: ФИЛЬМ-ЗЕРКАЛО ОТ ФОН ТРИЕРА ПЕРЕД НАМИ ТО ЛОВКО ЗАКОНСПИРИРОВАННЫЙ МАНИФЕСТ ОБ ОСНОВАХ ЭСТЕТИКИ И ЭТИКИ, ТО НЕПРИТЯЗАТЕЛЬНАЯ КОМЕДИЯ** *АНТОН ДОЛИН* **❑«ПАТРИОТИЧЕСКАЯ СКАЗКА В РИТМЕ ВАЛЬСА» ПРОДЮСЕРЫ ОЧЕНЬ ВЕРНО АНОНСИРОВАЛИ «МАЙ» КАК ФИЛЬМ «ОТ СОЗДАТЕЛЕЙ «ПИТЕР FM»** *ЛИДИЯ КУЗЬМИНА* **❑УЛИЧНАЯ АКТИВНОСТЬ: РЕВОЛЮЦИЮ НЕЛЬЗЯ КУПИТЬ И ПРОПЛАТИТЬ НРАВСТВЕННАЯ КОНСОЛИДАЦИЯ ОБЩЕСТВА ПРОТИВ «ПЛОХОЙ» ВЛАСТИ — ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ РЕВОЛЮЦИИ ЛЮБОГО ЦВЕТА** *ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ* **❑ЧТО ЕСТЬ «КОММЕРЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»? ХОЧЕТСЯ ТВОРИТЬ ТАК ЖЕ СВОБОДНО, КАК ФЕЛЛИНИ, НО О КРЕДИТАХ НЕ БЕСПОКОИТЬСЯ, КАК СПИЛБЕРГ** *ДАРЬЯ ДОНОВА* **❑ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ ДЮМОНОВСКАЯ ФАБРИКА ГРЕЗ ВОЗВРАЩАЕТ ОТКРЫТИЮ ЭДИСОНА И БРАТЬЕВ ЛЮМЬЕР ЕГО ПЕРВОНАЧАЛЬНУЮ, НЕРАСТРАЧЕННУЮ ЭНЕРГИЮ** *ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ* **❑«ДВА В ОДНОМ»: ЛЕЙТМОТИВЫ МУРАТОВОЙ ЭТО ФИЛЬМ О СМЕРТИ, О ЖИЗНИ, ПРОВОКАТИВНОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ О ВОЗРАСТЕ, ВРЕМЕНИ, ТВОРЧЕСТВЕ, ИГРОВОЙ ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА, О ПОНИМАНИИ РЕЖИССУРЫ...** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑«НЕ РОДИСЬ КРАСИВОЙ»: ИНТЕРНЕТ — ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ВПЕРВЫЕ ОБРЕЛО ГОЛОС «МОЛЧАЩЕЕ БОЛЬШИНСТВО»** *МАРИЯ РОЗОВСКАЯ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ:
«Мы оказались очень разными»
Беседу ведет Олексий-Нестор Науменко

9
ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ
Как поют деревья
Беседу ведет и комментирует Олексий-Нестор Науменко

20
ЮРИЙ МАМИН
Круг Тарковского
Беседу ведет Олексий-Нестор Науменко

24
ДЭН ДЖОУНЗ
Тарковский и феминизм

29
ДЖЕЙМС НОРТОН
Следуя за «Сталкером»

33
АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ
Интонация, как у Бродского

34
ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ
Тарковский остался, хотя мода на него прошла

36
АЛЕКСЕЙ ПОПОГРЕБСКИЙ
Тарковский для меня — автор «Зеркала»
Подборка материалов, посвященных 75-летию Андрея Тарковского

РЕПЕРТУАР

39
АНТОН ДОЛИН
Трудно быть богом
«Самый главный босс», режиссер Ларс фон Триер

44
НИНА ЦЫРКУН
Зверь смеющийся
«Последний король Шотландии», режиссер Кевин Макдоналд

48
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Король былого и грядущего
«Бобби», режиссер Эмилио Эстевес

52
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Майские запахи
«Май», режиссеры Илья Рубинштейн, Марат Рафиков

55
ОЛЬГА ЗИБОРОВА
Рояль в кустах
«Одна любовь на миллион», режиссер Владимир Щегольков

58
НАДЕЖДА ЛАРГИНА
История по моде сезона
«В ожидании чуда», режиссер Евгений Бедарев

КОММЕНТАРИИ

63
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
Что такое хорошо?

67
НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
Матвеевский садик

70
ДАРЬЯ ДОНОВА
Рукопись надо продать

ИМЕНА

75
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Великий немой, или Кино без иллюзий

РАЗБОРЫ

83
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
№ 16
«Два в одном», режиссер Кира Муратова

96
ЮЛИЯ АНОХИНА
Тарковский: музыкальные цитаты
О музыке в фильмах мастера

106
ИРИНА ГРАЩЕНКОВА
Серебряный век. В поисках лица
Статья о родстве искусств в начале XX века

MEDIA

117
МАРИЯ РОЗОВСКАЯ
«Неродиська» — наше все
«Не родись красивой» сквозь призму зрительского восприятия

ПУБЛИКАЦИИ

129
Что измеряет рейтинг?
«Круглый стол»

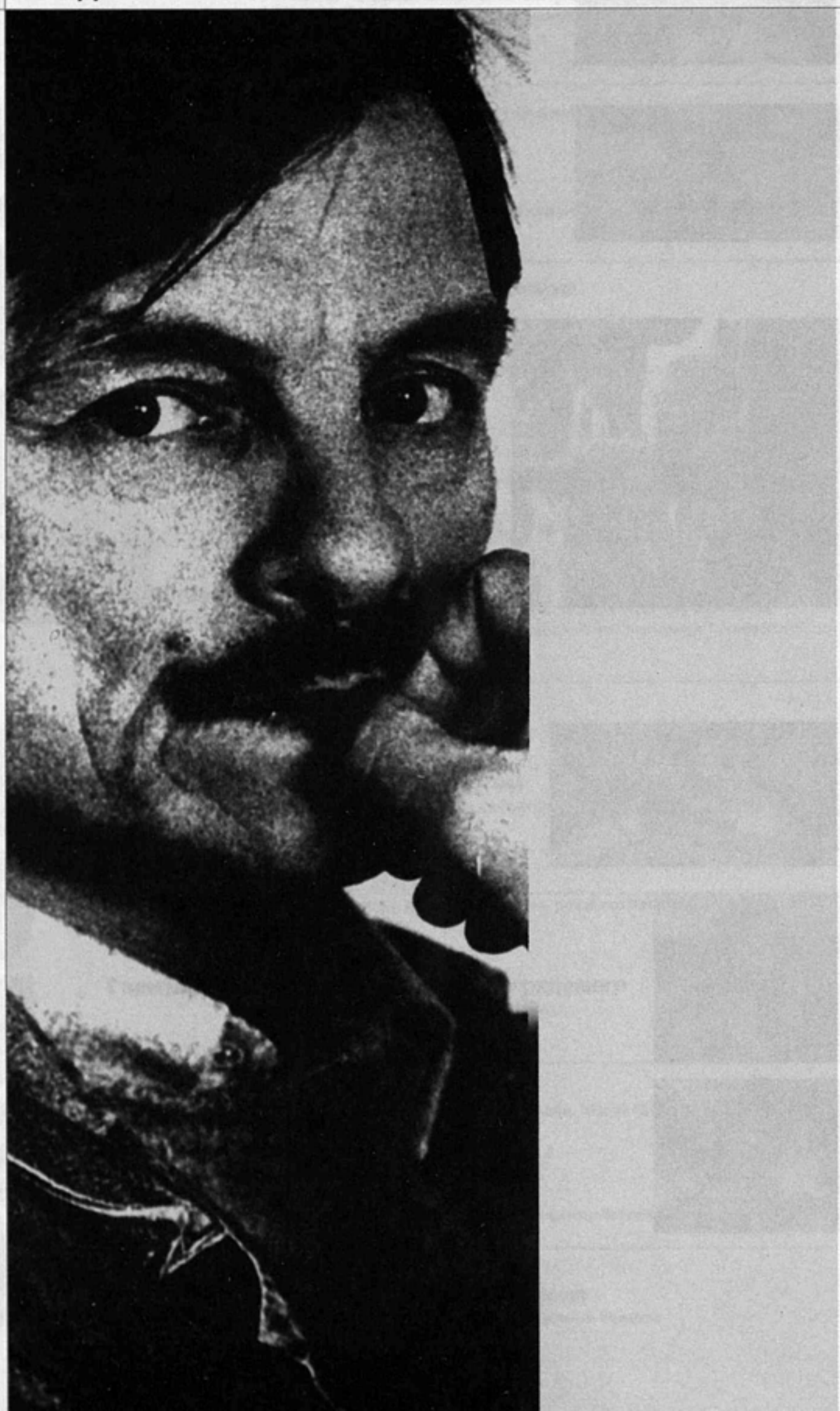
ЧТЕНИЕ

145
МАРИЯ ХМЕЛИК
Маленькая Вера (Next Time)
Сценарий

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Андрей Тарковский

В подборке материалов, посвященных Андрею Тарковскому, мы публикуем воспоминания тех, кто с ним работал или слушал лекции мастера, суждения зарубежных критиков о его наследии, а также высказывания режиссеров авторского кино нового поколения.

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ:

«Мы оказались очень разными»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕКСИЙ-НЕСТОР НАУМЕНКО

Олексий-Нестор Науменко. Говорят, Тарковский был очень прилежным студентом. В чем это выражалось?

Андрей Кончаловский. Я не знал его как студента. Мы оба учились у Михаила Ильича Ромма, но в разных группах: он окончил предыдущий курс мастера.

О.Науменко. Студенческие работы Тарковского видели?

А.Кончаловский. У него во ВГИКе были слабые работы. Я обратил на него внимание, когда он монтировал экскаваторы под музыку Гленна Миллера. Я шел по коридору, услышал из монтажной музыку и подумал: «Кто это там американские мелодии ставит?» Захожу и вижу: сидит лохматый парень, а по экрану ползут экскаваторы. Думаю: «Что за бред?!» Он тогда работал с режиссером Александром Гордоном, это была их совместная курсовая работа, 1961 год. Таково мое первое воспоминание о Тарковском. А потом мы как-то сошлись, даже не помню, как... Абсолютно не помню, как он впервые очутился у меня дома. Я был бы рад, если б кто-нибудь напомнил мне об этом.

О.Науменко. То есть Тарковский ничем не выделялся среди других студентов?

А.Кончаловский. В институте каждый занимался своим делом — все работали, и каждый был увлечен своей собственной кухней: у Андрея и его сокурсников была кухня дипломников и преддипломников, а у нас — кухня первоклашек. И общения между нашими курсами не было. Я только помню, что мы с Тарковским однажды решили работать вместе и сели писать сценарий для его диплома. Он назывался «Антарктида — далекая страна». Этот сценарий до сих пор лежит у меня в архиве. Он не был поставлен.

Тогда мы уже много времени проводили у меня дома. Помню, сильно му-

чились: сценарий долго не получался, мы делали огромное количество поправок. Это была история антарктической экспедиции, тема предательства, измены долгу... Андрей хотел запустить картину на «Ленфильме» — была такая возможность. Мы дали сценарий Козинцеву. Он прочитал и сказал: «Молодые люди, тут нет никакой драматургии, никакого действия — все стоит. Слабый сценарий» Мы очень расстроились, даже разозлились, ведь нам казалось, что там как раз много действия: тракторы идут по льду, проваливаются в трещины... Но мы просто не поняли, о чем говорил Козинцев. Так Андрей не попал на «Ленфильм», и мы стали писать «Каток и скрипку».

Тарковский часто оставался у нас, условия были хорошие: у меня была своя комната, стоял рояль — в начале 60-х это было редкостью. Он спал у меня на самой обычной советской раскладушке: зеленая ткань на пружинках, до него на ней спал пианист Коля Капустин, потом композитор Слава Овчинников... Она вообще не простаивала «без дела»: засиживались все допоздна, и кто-то постоянно оставался — куда ехать в три часа ночи? Правда, Тарковский уже тогда был женат на Ирме Рауш...

О.Науменко. За что обожали Тарковского, а за что не любили?

А.Кончаловский. Обожать его начали, когда он стал культовым режиссером. Но когда мы дружили, ничего подобного не было.

О.Науменко. Но были же режиссеры — например, Илья Авербах с «Ленфильма», — которые очень хотели подружиться с ним.

А.Кончаловский. Я только и знал, что где-то существовал такой режиссер Илья Авербах, похожий на Бельмондо. Он был выпускником режиссерских курсов, а мы вгиковцы — элита! Конечно, мы были снобами, и у нас была своя тесная компания — Тарковский, Шпаликов, Урбанский, Овчинников. Гена Шпаликов иногда приводил Гурченко, которая пела нам под гитару... Потом Тарковский стал отходить от нас: сначала в его жизни появился Гастев — хороший критик, замечательный искусствовед, который написал книгу о Делакруа, а затем и Артур Макаров — племянник Тамары Макаровой, который внес много негативного в жизнь Андрея. Макаров, коротко стриженный бокcер со сломанным носом, драчун, беспредельщик, — воплощение русского ницшеанства: водка, женщины... Он был журналист и сценарист, писал рассказы... Трагически погиб: проиграл огромные деньги, и его убили. Но это было уже значительно позже... А я был маменькин сынок, и мне неприятно было наблюдать за тем, что происходит с Андреем. Тогда мы совсем разошлись, пошли разными путями.

О.Науменко. В то время уже существовало словосочетание «культ Тарковского»?

А.Кончаловский. Источником экзальтированного обожания и культа была Лариса — вторая жена Андрея. Собственно говоря, она нас и поссорила. Андрей был под ее абсолютным влиянием, а она говорила: «Кончаловский тебе завидует...» Что значит «завидует»? Мы были друзья, партнеры!

О.Науменко. Вы были вполне откровенны друг с другом?

А.Кончаловский. Конечно. Я довольно часто говорил, что мне в нем не нравится.

О.Науменко. Конкурентами были?

А.Кончаловский. Конкуренция между художниками есть всегда. Но мы не боксеры на ринге, и конкуренция сводилась к диалогу наших картин: дискуссия шла через наши фильмы. Тарковский утверждал, что надо самовыражаться, а я говорил, что надо самовыражаться так, чтоб и другие понимали. Тогда же я написал статью о корове: она тоже самовыражается, но никто не понимает, о чем она мычит.

О.Науменко. С чего, собственно, начался культ Тарковского?

А.Кончаловский. После «Иванова детства» у Андрея возник ореол гения, но культа еще не было. Фильм получил главный приз Венецианского фестиваля. Картина была совсем не советской, и это стало открытием: вернулось поэтическое кино, даже сюрреализм — вещи, которые режиссеры предыдущего поколения не в состоянии были сделать ни идеологически, ни эстетиче-

ски. Тогда же Тарковский «вошел в моду». А потом запретили «Андрея Рублева». Мы оба были «запрещенные» режиссеры, значит, звезды (у меня запретили «Асю Клячину»). Мы ходили в героях, ведь тогда запрет считался признаком качества.

О.Науменко. Как Тарковский чувствовал себя в этом «амплуа»?

А.Кончаловский. Было бы преувеличением говорить о культовости Тарковского при жизни. Время все меняет, и миф Тарковского сформировался уже после его смерти. В жизни он был талантливым режиссером, который, как и все мы, пил водку, любил женщин... Мы думали, что мы талантливее других, нам казалось, что мы знаем что-то такое, чего другие не знают, — как кино снимать, потому что смотрели картины, которые другие режиссеры не очень-то понимали. Мы пересмотрели всего Куросаву, всего Брессона, Бергмана, Феллини и Бунюэля. Михаил Ильич Ромм учил нас не режиссуре, а профессии. Но в художественном смысле мы учились у этих пяти гениев.

На Тарковском тоже лежала печать гениальности, но я не могу сказать, что он был гением. Он шел стык в стык за Бергманом, за Брессоном. Я думаю, что его лучшие картины были созданы тогда, когда он еще не был «Тарковским». Когда же он стал искать свой стиль, нашел его и стиль этот, похожий на сновидение, стал уникальным, то он потерял искренность, стал манерничать, делать «фильмы Тарковского». Тогда же Бергман сказал, что Тарковский стал повторяться. А по-моему, надо сжигать мосты: настоящий талант не повторяет себя.

О.Науменко. В чем, по-вашему, самый большой талант Тарковского?

А.Кончаловский. Его самый большой талант заключается в отчаянной смелости: Андрей перешагнул все линии и границы. Но я помню премьеру «Зеркала» и тот скепсис, с которым мы покидали зал. Гастев тогда произнес фразу Андре Жида: «Когда художник освобождается от всех оков, его искусство становится прибежищем химер». Тарковский пошел по этому пути, и его картины, по-моему, перестали жить чувством — они стали умозрительными: попадают в мозг, а не в душу. Конечно, он был безумно талантлив. Но когда он решил, что в искусстве нет места чувствам...

О.Науменко. То есть он это провозгласил?

А.Кончаловский. Да, он так и сказал: «Чувства, души быть не должно — должен быть дух!» Они вдвоем с Занусси раскопали эту католическую идею, отвергающую сенсуальность, душу и приветствующую только дух. Тарковский из-за этого потерял самые важные свои качества, те, что были присущи Бергману, Феллини, Бунюэлю: все они чувствовали! Бергман, будучи протестантом, чувствен до упора, даже эротичен. А Тарковский сознательно ушел от этого и стал искать себя — вместо того чтобы искать истину.

О.Науменко. Но для того чтобы изменить свое творчество, надо измениться самому. Как Тарковский пытался преодолеть свои страсти?

А.Кончаловский. Не знаю. Мы разошлись и к тому времени перестали общаться. Ему стало казаться, что я работаю в КГБ...

О.Науменко. Что?

А.Кончаловский. Мы встретились с ним в Канне накануне его эмиграции. Перед моим выездом из Москвы директор «Мосфильма» Сизов попросил меня поговорить с Тарковским: у Сизова было поручение от Андропова вернуть Тарковского домой. «Мы выдадим ему красный загранпаспорт. Мы не можем допустить, чтобы советский человек остался за границей с синим паспортом, и мы ему это простили, — передал он слова Андропова. — У нас четыреста тысяч советских служащих с синими паспортами. Представляете, что может произойти?» Такие люди становились невозвращенцами и врагами народа. Андропов лично обещал выпустить Тарковского после обмена паспорта.

Мы сидели с Андреем на террасе. Я говорю: «Андрей, все уже знают, что ты решил. Чего тебе бояться? Дай пресс-конференцию и скажи о том, что Андропов обещает тебя выпустить. Ничего тебе не будет — ты же не атомную бомбу изобрел!» А он посмотрел на меня и спрашивает: «Тебя кто подослал?» Тут же Володя Максимов — наш общий приятель, диссидент, — говорит:

«Сейчас я забираю Тарковского, и мы увозим его в Рим». Я схватился за голову: «Что будет?!»

Володя увез его. В Риме они дали пресс-конференцию, на которой Тарковский сказал, что в Союзе он страдал и мучался и поэтому остается на Западе. Это была страшная вещь, которая, я считаю, укоротила ему жизнь.

О.Науменко. Тогда он еще не был болен?

А.Кончаловский. Нет. Но он стал параноиком — очень боялся, что КГБ его выкрадет... Конечно, такие случаи бывали —пытались же украсть Нуриева, но ведь это было на пятнадцать лет раньше! А в 1982 году Андропов стал генсеком, и это уже было предвестием перестройки: не было бы Андропова, Горбачеву ничего не удалось бы сделать.

У нас с Тарковским были общие друзья, которые работали у Андропова в ЦК. Это были либеральные, прогрессивные, пьющие — нормальные — люди, говорящие на нескольких языках, циники, рассуждавшие о еврокоммунизме. По ним я и судил об Андропове. Если бы он сейчас руководил страной, думаю, мы жили бы лучше; он понимал, что в России нельзя давать слишком много свободы.

Андропов сильно переживал, когда Андрей остался на Западе. Я думаю, что если бы не я, а, например, Коля Шишлин, работавший тогда в ЦК, пошел бы к нему и сказал: «Андрей, возвращайся — я гарантирую тебе безопасность!» — Тарковский поверил бы. А обо мне он подумал, как о тайном агенте.

О.Науменко. Наверняка вы обсуждали с Тарковским не только конкретные работы, но и свое место в кинематографическом пространстве. Что он искал своими фильмами? Или, как Феллини, избавлялся от груза личного опыта?

А.Кончаловский. Это все теории. А теория и практика у художника нередко расходятся. Феллини прежде всего ловил кайф от того, что делал. А освобождение от груза личного опыта относится, скорее, к творчеству Бергмана: швед, протестант, с детства обделенный любовью, Бергман искал выход с помощью кино. У Феллини был тоже сложный личный опыт, но он, подобно клоуну, был человеком солнечным, мистификатором, хулиганом и бабником, и его, в отличие от Бергмана, не мучили кошмары. Но оба эти художника были людьми в высшей степени искренними, и стремление передать чувства, а не мысли у обоих очень сильно.

Андрей тоже начинал с этого, когда находился под влиянием Ламориса, а затем Куросавы. «Семь самураев» мы смотрели раз сто, прежде чем сделать «Рублева». Позднее на горизонте появился Бергман: у меня он сказался в «Дяде Ване». «Солярис» был явным ответом Кубрику: мы оба обалдели, посмотрев «Космическую одиссею». Тогда у Андрея родилась идея снять что-нибудь на космическую тему. Но что можно было сделать в то время в России? Тем не менее он изумительно вышел из положения. Тогда он еще не стремился «заморочить» зрителя.

О.Науменко. Он явно попытался сделать это в «Зеркале»?

А.Кончаловский. Да, притом совершенно сознательно. Сцены, взятые из разных мест сценария, он хотел сложить в какую-то систему ви́дения, но они не складывались. Посмотрев рабочий материал, я сказал ему, что картина распадается на фрагменты. «А я сейчас все перемешаю: переставлю все эпизоды, и уже никто ничего не поймет!» — сказал он и хитро улыбнулся. Я ответил: «Да ты авантюрист!»

О.Науменко. Что-то в духе Шёнберга, который провозглашал слушателя акустической массой?

А.Кончаловский. Пренебрежение к зрителю было всегда. Помню знаменитую фразу Годара: «Если картина имеет успех, значит, публика ее не поняла».

О.Науменко. Вы стояли на тех же позициях?

А.Кончаловский. Тогда — да. Впрочем, я всегда снимал картины, которые нравились прежде всего мне самому.

О.Науменко. Маргарита Терехова сказала, что Тарковский ясен. Олег Янковский — что Тарковский загадочен. А как считаете вы?

А.Кончаловский. Я не могу быть категоричным. Это был человек, с которым я дружил... При этом мы были соперниками, и не только в кино. Думаю, что первоначально раскол между нами произошел из-за того, что мы были соперниками в отношениях с женщинами, а тут у меня получалось лучше, чем у Андрея. Первая трещина появилась еще в Венеции, но я об этом узнал гораздо позднее — из книги Валентины Малявиной: она стояла между нами. Андрей был влюблен в нее, а я нагло ее отбивал.

О.Науменко. И не догадывались, чем это может обернуться?

А.Кончаловский. Нет, совсем... Ведь после этого мы вместе писали «Рублева», думали о совместной работе над «Солярисом»... Мне очень хотелось продолжить наше сотрудничество, но Андрей пошел туда, где я был беспомощен, и к тому же там мне было неинтересно: он стремился в некую загадочность, а для меня важны чувственные вещи, я предлагал напряженную структуру.

О.Науменко. Тарковский каким-то образом повлиял на ваше мировоззрение?

А.Кончаловский. Нет. Мы оказались очень разными: учились у одного мастера, на обоих влияли одни и те же художники, но друг на друга мы не повлияли. Это все равно что один вырос березой, а другой дубом, так почему береза должна становиться дубом, а дуб — березой? Я признаю Андрея как огромного художника, но его творчество мне не близко.

ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ

Как поют деревья

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ОЛЕКСИЙ-НЕСТОР НАУМЕНКО

Эдуард Артемьев родился в 1937 году в Новосибирске. Окончил Московское хоровое училище и теоретико-композиторский факультет Московской консерватории. С детства увлекался музыкой итальянских композиторов (Пуччини, Беллини, Доницетти), впоследствии — произведениями Скрябина, Дебюсси, Стравинского.

Творческую судьбу композитора определило знакомство с инженером и математиком Евгением Мурзиным — конструктором первого фотоэлектронного синтезатора АНС (в честь Александра Николаевича Скрябина). Этот инструмент привлек внимание целой группы молодых композиторов, среди которых был и Артемьев. Сегодня его называют основателем советской электронной музыки.

В начале 60-х экспериментами Артемьева заинтересовались кинематографисты, в частности, создатели научно-популярных фильмов «космической» тематики («Планета Океан», «Дом в космосе» и др.). Первая самостоятельная работа в игровом кино — музыка к фильму Самсона Самсонова «Арена».

Наиболее известные фильмы, музыку к которым написал Эдуард Артемьев, — «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни И.И.Обломова», «Урга. Территория любви», «Утомленные солнцем» и «Сибирский цирюльник»

Никиты Михалкова, «Сибириада» и «Одиссея» Андрея Кончаловского, «Охота на лис» и «Остановился поезд» Вадима Абдрашитова, «Курьер» и «Город Зеро» Карена Шахназарова, «Визит к Минотавру» Эльдора Уразбаева.

Артемьев создал более 150 саундтреков к игровым, документальным и анимационным фильмам в СССР, России, Германии, США и других странах.

Важную роль в биографии художника сыграла встреча с Андреем Тарковским. Артемьев принял участие в работе над тремя его картинами — «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер», а также над спектаклем «Гамлет», постановку которого Тарковский осуществил в 1976 году в Театре имени Ленинского комсомола.

Олексий-Нестор Науменко. Эдуард Николаевич, как вы познакомились с Тарковским?

Эдуард Артемьев. Это произошло случайно, на одной вечеринке. Кажется, в 1970 году. Тарковский был тогда знаменит из-за скандальной истории с «Андреем Рублевым». Но я не видел ни одного его фильма и почти ничего о нем не знал.

Помню, как на той вечеринке он уговаривал нашего общего знакомого Михаила Ромадина, чтобы тот продал ему портрет, где Андрей изображен перед каким-то костром. Михаил отказывался: «Я авторские работы не продаю». По-моему, так и не уступил... Тогда же к нам подошел Владимир Серебровский — известный кинохудожник, ныне главный художник МХТ, и сказал Тарковскому: «Вот Артемьев пишет электронную музыку, а ты собираешься снимать «Солярис». Поговори с ним на эту тему».

Андрей пришел в нашу студию электронной музыки на Арбате, посидел, послушал (мне показалось, без интереса). На том и разошлись. Но через год он позвонил и пригласил меня на «Мосфильм», чтобы договориться о написании музыки к «Солярису».

О.Науменко. Почему Тарковский решил привлечь вас, ведь до этого он работал с Вячеславом Овчинниковым?

Э.Артемьев. Я спросил его об этом, ведь мы с Вячеславом вместе учились, и я не хотел перебегать ему дорогу. Андрей ответил, что больше с ним работать не будет — это вопрос решенный. И до сих пор никто не знает, какова была причина. А сам Овчинников не рассказывает... Кстати, Андрей тогда добавил, что такого композитора, как Слава, он вряд ли найдет.

О.Науменко. Трудно было начинать работу в таких обстоятельствах?

Э.Артемьев. Я почувствовал некоторое напряжение после того разговора. Но Тарковский сказал, что для такой картины, как «Солярис», ему нужен не композитор, а композиторский слух — чтобы организовать шумы. И не просто организовать, а вдохнуть в них жизнь. Поговорили и разошлись...

Когда начались съемки, он снова позвонил мне и предложил посмотреть материал. На знаменитом кадре, где в ручье колышутся водоросли, он сказал: «Здесь будет шум ручья. Но мне нужно что-то такое, что подсознательно привлекало бы внимание, чтобы эти кадры запомнились. Чтобы было ощущение человеческого тепла». Я совсем не представлял, как это сделать.

Вместе со звукорежиссером Семеном Литвиновым мы принялись подбирать шумы и подкладывать их под этот эпизод — ничего там не звучит! Ну, красиво булькает себе... Чувствую, что ничего живого там нет.

Тогда я попросил предоставить смену для записи оркестра, чтобы как-то решить этот вопрос. Тарковский удивился: «Какой оркестр? У тебя же электроника — подложи там что-нибудь...» Но мы сознательно брали только натуральные шумы и использовали настоящие музыкальные инструменты.

Вдруг мне пришло в голову замедлить магнитофонную запись. Мы записали быстрые пассажи на четырех флейтах и четырех кларнетах, потом замедлили их. От этого не только изменился темп, но и тембр «поплыл». Затем взялись понемногу подпускать разные шумы... Вышло так, что оркестра сов-

сем не слышно, но каким-то удивительным образом он ожил. Раскусив этот момент, мы с Семеном озвучили так всю картину. Например, в кадре токийской автострады к шуму машин мы подмешали бог знает что: и оркестр, и рок-музыку, и всякие «навороты»...

О.Науменко. Сделали винегрет?

Э.Артемьев. Да, но винегрет был организованный, построенный с нарастанием ритма: от медленного до сумасшедшего. Среди рева автомобилей это не очень заметно на слух, но динамику ощущаешь постоянно. Это самый сложный эпизод, поскольку все делалось во время перезаписи. Этот же прием я использовал позднее в «Сталкере» — в эпизоде, когда герои въезжают в Зону. Там было много оркестра, хора, но все было скрыто.

Андрею понравилось, как мы оформили автостраду, и он предложил образ океана сделать тоже с помощью музыки, а не только шумами. Так появился финал — знаменитое возвращение блудного сына, — в котором объединены электроника и оркестр.

О.Науменко. А как вы отнеслись к вечному Баху?

Э.Артемьев. Меня беспокоило, что он существует лишь как некий рефрен, с ним ничего не происходит. Андрей говорил, что Бах выражает вечность. В целом это правильно: должны существовать формотворческие столпы, на которых держится вся конструкция. Отец, мать, домашний очаг — для этой сцены Бах звучит прекрасно. Но, когда погибает Хари, мне показалось, следует немного «поддать».

Хоральные прелюдии Бах создавал, используя технику cantus firmus: брал уже написанный хорал, то есть голоса, и на него писал свою музыку. Она могла не относиться к самому хоралу, а быть целиком авторской. Мне пришло в голову использовать тот же прием: взять Баха и «сверху» написать свое. Таким образом, к орга́ну мы прибавили оркестр.

О.Науменко. Чем отличались подходы к созданию звуковых образов в «Солярисе» и в «Сталкере»?

Э.Артемьев. В конце 70-х Тарковскому не давала покоя идея объединения Востока и Запада вопреки сформировавшемуся мнению, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им никогда не сойтись».

В «Сталкере» Андрей стремился выразить идею объединения, сближения двух культур, решив проблему художественным образом. Пригласив меня на эту картину, он предложил прочитать диссертацию Григория Померанца «Основы дзен-буддизма». Эту работу не приняли к защите, и ученый дал ее почитать Тарковскому, а Тарковский — мне.

Помню, я пришел домой, сел читать... и всю переписал для себя. Мне открылся новый мир!

Но «Сталкера» почему-то закрыли. Ходили слухи, что из-за нехватки пленки. Наверное, причина была другая. Так прошел год. Я совсем вышел из этого проекта. Андрей уже планировал следующую работу, как вдруг директор «Мосфильма» Николай Сизов говорит: «Пусть снимает. Деньги найдем — не отвертится!» И тогда Андрей обреченно поехал снимать уже с новой командой...

Я посмотрел материал, и начались разговоры. Андрей дал задание отыскать какую-нибудь древнеевропейскую мелодию, возможно, из григорианских хоралов или светской музыки, чтобы она была связана с глубинной историей, и подобрать восточный инструмент, на котором этот мотив можно сыграть.

Мелодию я нашел довольно быстро. Это была Pulherima Rosa XIV или XV века, которую я однажды слышал на какой-то чешской пластинке. Ее исполнял ансамбль старинной музыки. Она меня тогда поразила... Сначала я разыскал пластинку, а затем и ноты. Андрею мелодия очень понравилась.

Затем взялись определиться с инструментом. Тарковский вспомнил, что когда-то в Баку слушал тариста (тар — это древний восточный инструмент), исполнявшего мугамы — обрядовые мелодии, связанные с Кораном. Того мастера называли азербайджанским Бахом. Играл колоссально! Мы вызвали его

в Москву и дали послушать нашу мелодию, чтобы он наиграл что-то похожее. Но он не очень «врубился». В итоге это не произвело впечатления, и я понял: мы идем не тем путем — понимаем проблему поверхностно, а не глубинно.

Тогда я взял малый симфонический состав — струнную группу, флейты, «дерево», а тар исполнял аккомпанемент. Добавили различные вариации на основную тему. Зазвучало красиво.

Андрей, кстати, никогда не приходил на запись музыки, говорил: «Не хочу слушать эти репетиции, дубли — меня это сбивает. Принесешь готовую фонограмму прямо на перезапись. Там и решим, подходит или нет». А тут почему-то пришел... Меня это удивило.

Андрей сел в уголке аппаратной и молча просидел до конца. Лицо его было грустным, но он ничего не говорил. Мы записали. Он спрашивает: «Всё?» Говорю: «Всё». Музыкальный редактор Раиса Лукина интересуется: «Андрей, вы довольны? Надо подписывать документы. Больше записи не будет». Андрей: «Да-да...» — и все подписал. А потом отвел меня в сторону и говорит: «Старик, это совсем никуда не годится! — И добавляет: — Ну, ничего... Я дважды снимал картину, а ты музыку дважды напишешь...» *(Смеется.)*

О.Науменко. Чем Тарковский объяснил свое недовольство?

Э.Артемьев. Сказал, что я понял идею буквально, а надо было найти какой-то ход, который выразил бы тему в едином сплаве.

Картина шла вне графика, поэтому у меня было время. Но меня это не спасало, поскольку ничего не приходило в голову. Однажды я пришел к нему и говорю: «Ничего не получается. Помоги, хоть какую-нибудь идею подкинь!» А Тарковский отвечает: «А зачем я тебя приглашал? Сам думай, решай. Я тоже не знаю...» Эта проблема существовала долго.

Постепенно в моем сознании все чаще стал возникать звуковой, даже зрительный образ ситара, а позднее и вины — индийского инструмента, который тянет одну басовую ноту. Он многострунный, и благодаря этому один аккорд звенит, сливается в богатый тембр, клубится... Тембрально это очень интересный инструмент, склоняющий к медитации, наркотический такой, ведь при неизменном басе постоянно меняется его тембральная структура. И я понял: так и надо делать.

На синтезаторе я создал звук, очень похожий на звук вины, постоянный и меняющийся одновременно. Нам не удалось разыскать ситар в Советском Союзе. А жаль. У него длинный гриф, и мы слышим вибрацию струны, ее колыхание. Тогда я взял импровизации бакинского тариста, которые он наиграл в нашей студии, и сделал звуковой монтаж. У тара очень короткая струна, поэтому я решил «удлинить» ее путем замедленного воспроизведения на магнитофоне. И струна сразу заиграла, запела.

Так из кусочков я собрал аккомпанемент и предложил знаменитому ныне композитору Владимиру Мартынову, который замечательно играет на блок-флейте, исполнить основную мелодию под этот аккомпанемент.

О.Науменко. Пользовались ли вы при обработке звука электроникой?

Э.Артемьев. Нет, все было записано «живьем». На синтезаторе я нашел лишь некоторые звуки, которые, по-моему, объединили весь саунд. Дело в том, что оркестр с электроникой, если их соединить механически, воспринимаются плохо, поскольку это звуки разных миров. Это уместно для подчеркивания контраста, а для создания цельной музыкальной структуры следует погрузить оба эти звучания в единую среду, единую акустику. Это и будет самым простым решением. В едином репетиционном пространстве они прекрасно соединяются.

О.Науменко. Выходит, работая с Тарковским, вы отошли от собственной «электронной» эстетики?

Э.Артемьев. Именно. Там очень много оркестра. А поскольку в советском кино он вообще ничего не стоил и можно было приглашать любые составы, то я тогда многому научился. Позднее даже написал кантату «Ода доброму вестнику», используя этот опыт. Там объединены рок-группа, большой симфонический оркестр, хор, синтезаторы — все что угодно. И все это замечательно звучало.

Так вот, когда Тарковский пришел послушать готовый результат, то был просто в восторге. Спросил: «Как ты это сделал?!»

О.Науменко. Почему Тарковский отказался от композитора в последних двух фильмах?

Э.Артемьев. Он всегда старался обходиться минимальными средствами для создания звуковой палитры в картине. Если была возможность вообще обойтись без музыки, так и поступал. Говорил: «Музыка в кино — это костыль. Если режиссер не имеет возможности выразить свою мысль с помощью изображения, чувственно «поднять» кадр, тогда он прибегает к музыке».

Андрей пригласил меня на «Ностальгию». И уже шли переговоры, когда профсоюз римских композиторов заявил, что я не могу работать в Италии, потому что не являюсь членом этой организации. Мне предложили в нее вступить. Но поскольку вступительный взнос равнялся двум тысячам долларов, что для советского человека было неимоверной суммой, то решить эту проблему было невозможно. Тогда Тарковский сказал, что обойдется без композитора. И справился, потому что к тому времени мы с ним уже понимали, как делать музыку в кино. В «Ностальгии» были коллажи, неясные голоса, появлявшиеся и исчезавшие сразу, как только начинали вырисовываться в некую мелодию. Такая вот своеобразная неуловимость.

О.Науменко. В «Зеркале», очень личном фильме, Тарковский выдвигал к музыке какие-то особые требования?

Э.Артемьев. Ему снова понадобились шумы — не авторская музыка, а шумомузыка. Помните кадр, когда ветер колышет деревья и они «наползают» на окно? Там в шелесте листвы спрятан большой оркестр, который очень осторожно поддерживает основной шум.

В другом эпизоде, когда ребенок боится чего-то, то есть нового мира, постоянно открывающегося перед ним, Андрей искал звуки, которые могли бы выразить эти беспричинные страхи. Я пригласил его на запись оркестра — хотел, чтобы он предложил какой-нибудь звук. Он пришел, послушал и вдруг говорит: «Вспомнил! Принесите какую-нибудь детскую дудочку — она связана с моими детскими страхами». И в картине можно услышать этот инструмент. Особенно когда деревья клонятся, то где-то далеко звучит странная, но простая мелодия. Это Андрей сам наигрывал. Я сказал ему: «Играй сам, а то потом скажешь, что плохо». *(Смеется.)*

В «Зеркале» вся музыка скрыта. Единственный эпизод, где она хорошо слышна, — это переправа через Сиваш. Эпизод длится почти одиннадцать минут. Андрею, кроме плеска воды и тяжелой поступи солдатских сапог, понадобилось музыкальное решение, ведь на этот эпизод «наползают» воспоминания о конфликте на китайской границе, об атомной бомбе и тому подобном. Это символизировало Исход: человек движется в сопровождении страшных катаклизмов, тем не менее не останавливается.

Андрей говорил, что для этого эпизода ему необходима музыка не с «горизонтальной» темой. Я долго размышлял и придумал вариации на один аккорд: звучит фа-диез-минорный аккорд, который играет весь состав оркестра. Но играет разнообразно: то одни струнные звучат, то хор, то в низком регистре, то в высоком — постоянно колышется, переливается. Я записал несколько тембральных колец, по-разному оркестрованных. И потом мы над ними колдовали.

Во фрагменте с конфликтом на китайской границе я записал какие-то наплывы, взрывоподобные кульминации, которые исполнял большой оркестр. Я трактовал его как огромный синтезатор, а каждую группу инструментов представлял отдельным генератором.

О.Науменко. Работая над шумами, вы фактически выполняли работу звукорежиссера. Насколько такая практика характерна для кино?

Э.Артемьев. После «Соляриса», где я тесно сотрудничал со звукорежиссером Семеном Литвиновым, объединение двух функций стало для меня непосильной задачей. Прорабатывать все шумы для двухчасовой картины... В дальнейшем я отказался от этой идеи. Звукорежиссер приносил шумы на перезапись, и мы решали, подходят они или нет.

С середины 80-х годов на «Мосфильме» стали отдельно готовить специалистов для записи музыки. Раньше ее записывали звукорежиссер и звукооператор, работавшие над картиной в целом. Их и готовили как широкопрофильных специалистов. Но поскольку музыка стала записываться более сложным, утонченным способом, то родилась и отдельная профессия.

О.Науменко. Ощущали ли вы, работая с Тарковским, причастность к чему-то великому?

Э.Артемьев. Конечно, нет. Это понимаешь только через какое-то время, когда человек уходит... Я всего лишь решал конкретные задачи. Даже сам Андрей не предполагал, что станет такой фигурой. Он воплощал в фильме свою философию.

В конце концов понимание своего величия может превратиться в оковы, привести к графомании.

О.Науменко. Вы общались с Тарковским вне работы?

Э.Артемьев. Довольно мало. У нас были чисто профессиональные отношения. Можно на пальцах пересчитать, сколько раз он бывал у меня дома или я у него. Самым близким другом Андрея был Анатолий Солоницын. Кстати, оба умерли от одной болезни...

Общаясь с Андреем, я неожиданно открывал его глубину благодаря каким-то отдельным фразам. Вот он что-нибудь скажет, и я ощущаю, что в нем заложен огромный пласт культуры. Однажды я узнал, что Андрей знает Библию, тогда это было редким явлением. Это скрывалось. Но во время разговора он иногда забывался и цитировал что-нибудь...

Баха считают композитором номер один, и ничего выше быть не может. Андрей разделял это мнение. Собирал пластинки с музыкой Баха, которые ему присылали со всего мира, ведь он был известным человеком. Так он собрал колоссальную коллекцию. Были у него и ноты, и исследования, не только пластинки. Не знаю, сохранилось ли все это...

О.Науменко. Тарковский интересовался современной академической музыкой?

Э.Артемьев. Да. И жалел, что из-за бедности родителей не смог стать дирижером. Хотя это близко к режиссуре: руководить определенным пространством искусства.

О.Науменко. Легко ли вам работать с другими режиссерами — после Тарковского?

Э.Артемьев. Тарковский давал лишь общие указания, без какой бы то ни было конкретики. Кидал меня, как котенка, в воду, а я самостоятельно выплывал. Он только говорил: «Слушай, старик, это не подходит». Я вспоминаю, что всегда ощущал панику...

Я работал с многими режиссерами. И всякий раз как-то приспосабливался. Не могу сказать, что задачи были проще — они просто были другими. Например, самая сложная работа была с Андреем Кончаловским. Он же по образованию музыкант, блестящий пианист. Мы вместе учились в консерватории. Кончаловский ушел с пятого курса, не выдержав конкуренции с Ашкенази, который стал знаменитым уже на третьем, премии получал...

О.Науменко. А Кончаловский не хотел быть вторым?..

Э.Артемьев. Да. Музыку он знает, пожалуй, лучше меня, ведь и сам много переиграл. Я сейчас мало слушаю, а он делает это бесконечно. Мы начинаем работать с ним — он говорит: «Здесь должна быть такая-то музыка, такого-то характера. Напиши в духе концерта Бартока для ударных и фортепиано...» Спрашиваю: «Зачем? Это же совсем не туда». Но делаю. Он слушает и говорит: «Да, действительно, не туда...» Тогда начинаю писать этюды и эссе в сторону различных стилей и, в конце концов, нахожу решение... с которого все и начиналось. Так часто происходит. Когда смотришь материал, то решение возникает уже в процессе просмотра. И обычно первое решение и есть правильное. Кстати, эту мысль разделял и Альфред Шнитке. Но бывает, что первое решение кажется слишком простым, тогда возникает потребность что-то придумать. Начинаешь придумывать и... возвращаешься к началу.

Один из моих учителей в кино Самсон Самсонов говорил: «Только режиссер знает, чего он хочет. Я всех вас веду, идиотов, которые мне мешают, веду к цели. А вы все время упираетесь, тянете одеяло на себя. Но я покричу на вас, снова соберу, построю, и пойдем дальше. Я же вижу эту цель, я знаю... Слушайте режиссера всегда!»

Кстати, этот урок мне очень пригодился, ведь в молодости я тоже постоянно спорил, говорил: «Так нельзя... Это немузыкально...» А после того урока я начал внимательно слушать режиссеров.

О.Науменко. Но ведь и режиссер не всегда знает, чего хочет!

Э.Артемьев. И такое бывает. В основном, с молодыми режиссерами, которые не могут выразить свою мысль. Они-то знают, чего хотят, но отсутствие минимальной музыкальной осведомленности не позволяет им выражаться содержательно. Они вздыхают, всплескивают руками, строят физиономии. Тогда я сажусь за эскизы...

Вот Никита Михалков говорит: «Хочу, чтобы было так, как ты раньше делал». Или: «Сделай, как Морриконе». Не точно, а по настроению. Между прочим, так работают американские режиссеры.

О.Науменко. Просчитывают все наперед?

Э.Артемьев. Там за них уже все просчитали. *(Смеется.)* Просто мне очень понравилась американская технология, ведь результат получается великолепный. Из-за того, что идет точная работа с кадром, прослеживаются каждое движение, настроение героев, оттого и результат такой необычный. В других условиях я никогда бы не написал такую музыку. Очевидно, жесткие рамки стимулируют какие-то другие качества.

Отличие европейской школы от американской состоит в одном: нас учили создавать общее настроение кадра, без внимания к мелочам. Поэтому в Европе распространены длинные темы, мелодии. Так работают Морриконе, Дунаевский, многие европейские композиторы. Их музыка создает общее впечатление. А в Америке, наоборот, все подчинено кадру, чтобы помочь зрителю понять происходящее: почему смеются, почему вздрагивают и так далее.

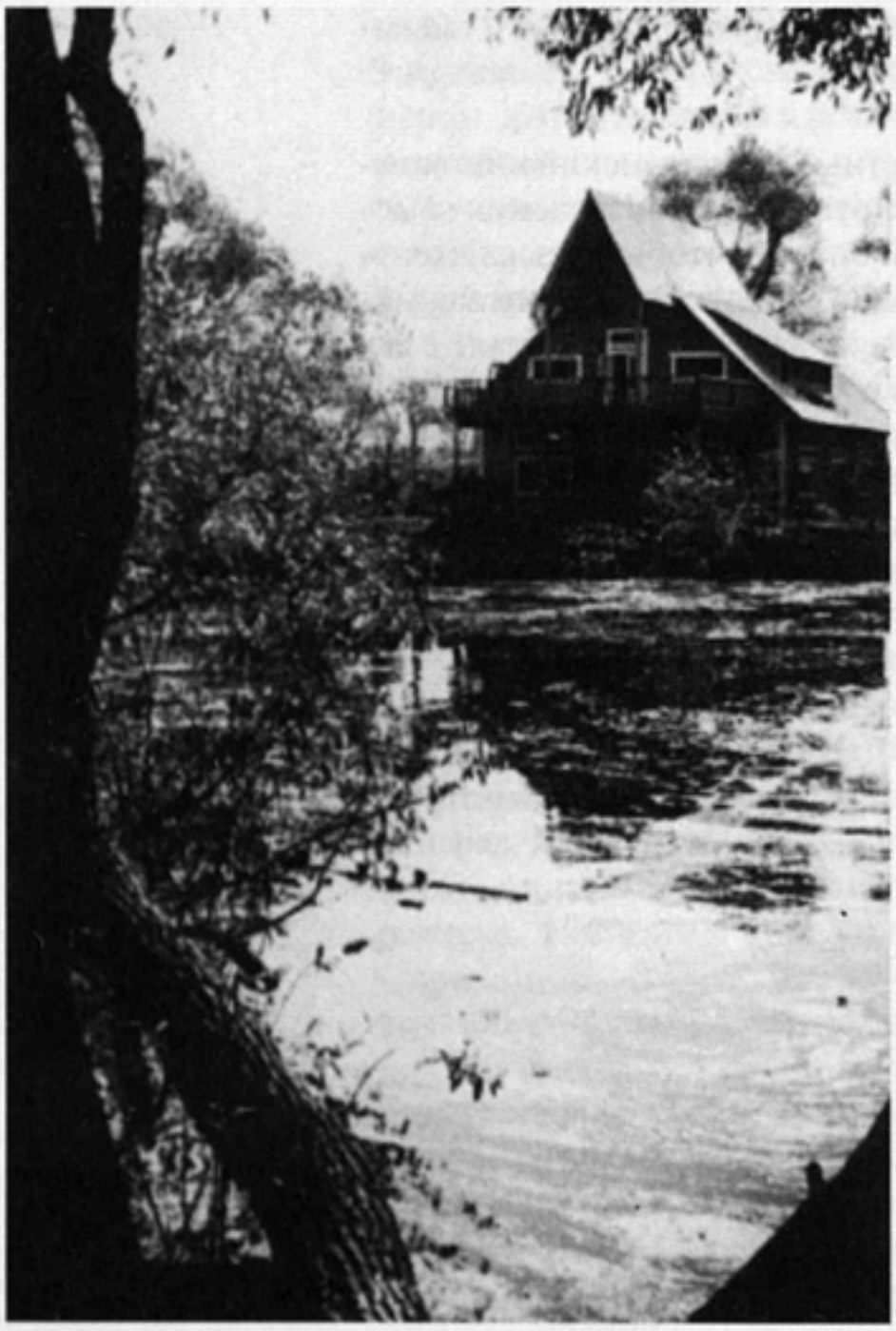
О.Науменко. То есть прикладная музыка?

Э.Артемьев. Не уверен. К примеру, самый известный американский кинокомпозитор Джон Уильямс умеет писать так, что потом его произведения замечательно звучат на концертах. Он нашел такой способ, чтобы музыка, жестко привязанная к кадру, существовала и отдельно от него. Это, я считаю, наивысший уровень.

О.Науменко. Пригодился ли вам опыт работы с Тарковским?

Э.Артемьев. Я наработал технологию, которая не пригодилась больше никому. Скажем, в Америке ее сразу отбросили. В моей музыке, в моей жизни это отдельная линия. Все, что я делал, было настолько в духе картин Тарковского, его философии, что не подходило больше никому. Наверное, так и должно быть.

«Андрей Рублев»



«Солярис»

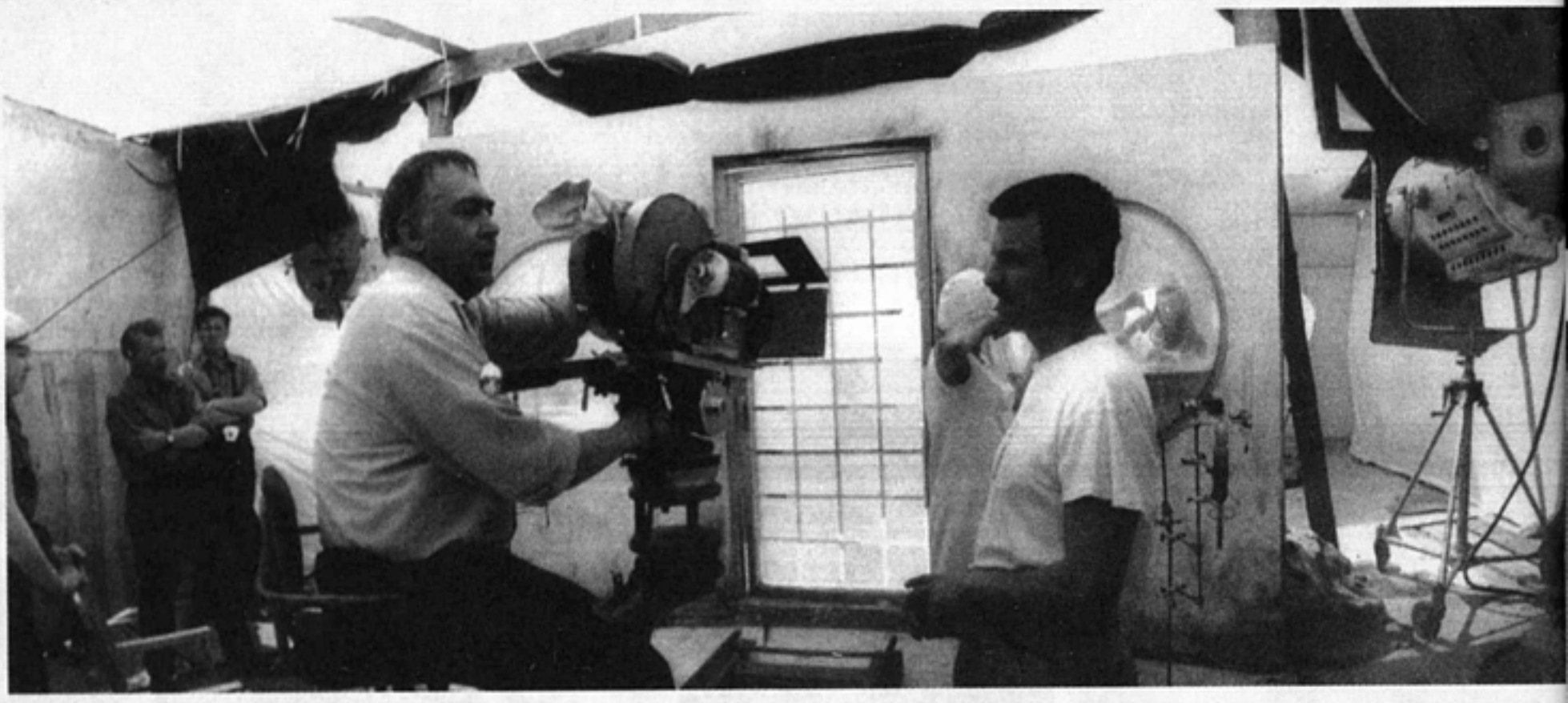
«Жертвоприношение»

«Зеркало»

«Каток и скрипка»

«Андрей Рублев»

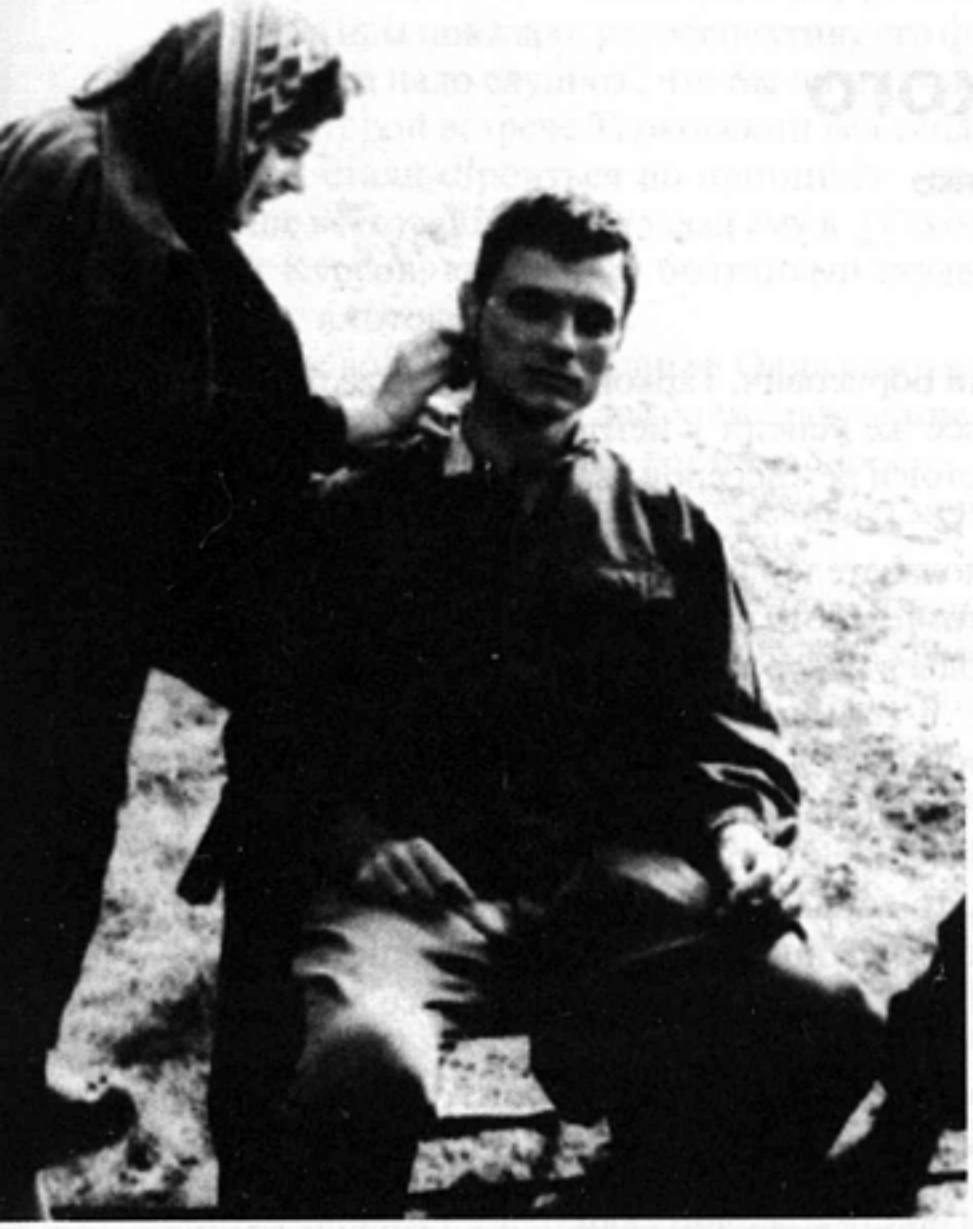
«Ностальгия»



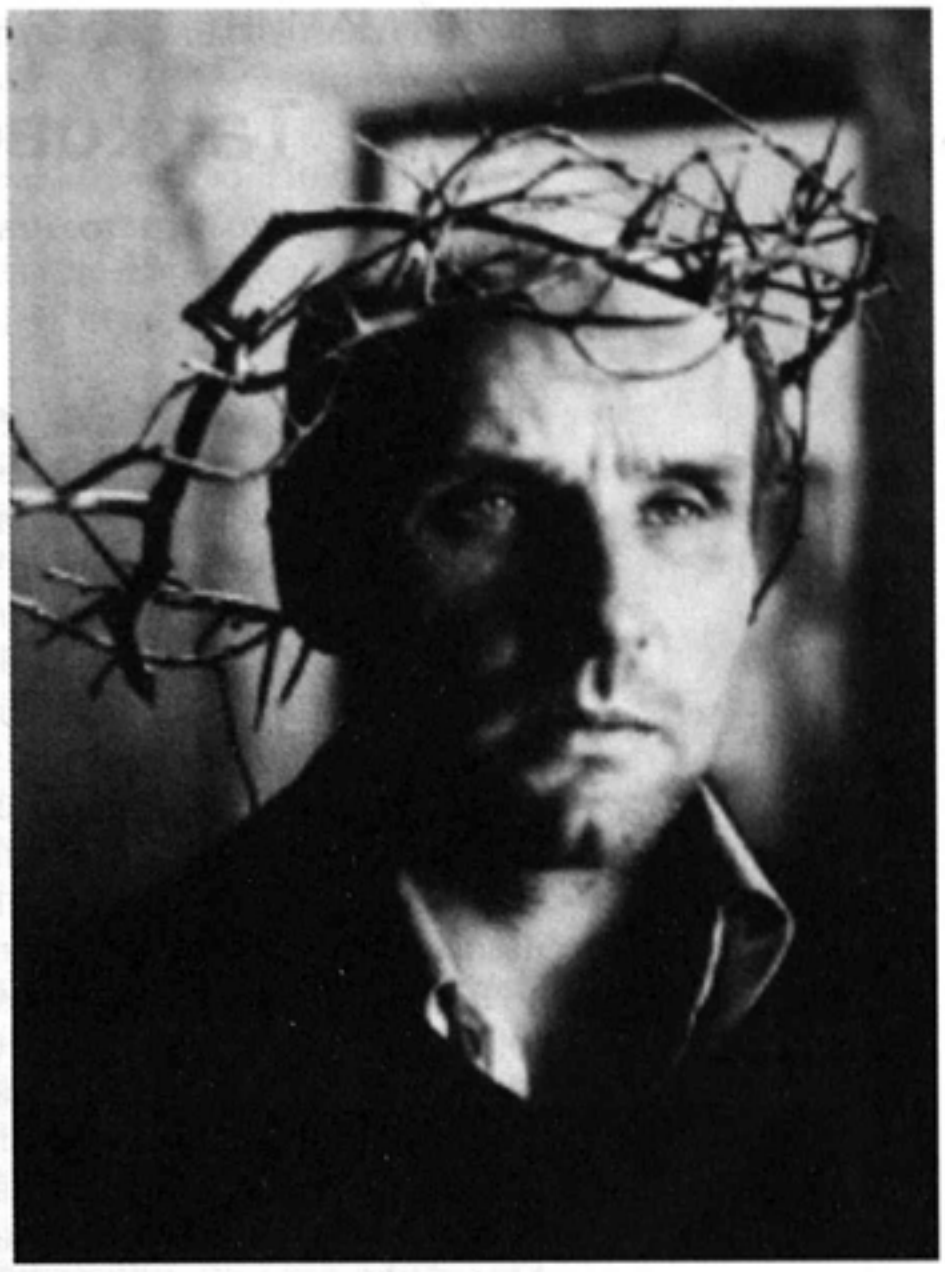
Андрей Тарковский, Вадим Юсов на съемках фильма «Солярис»

«Иваново детство»

«Сталкер»



Андрей Тарковский на съемках фильма «Иваново детство»



«Сталкер»

«Сталкер»

ЮРИЙ МАМИН

Круг Тарковского

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕКСИЙ-НЕСТОР НАУМЕНКО

Олексий-Нестор Науменко. Юрий Борисович, Тарковский, как известно, преподавал очень недолго. Но вы все же успели у него поучиться — в начале 80-х. На Высшие курсы сценаристов и режиссеров вы попали в самый разгар застоя. Что там происходило?

Юрий Мамин. По мнению преподавателей и моих соучеников, среди которых — Иван Дыховичный, Владимир Хотиненко, Виктор Бутурлин, Исаак Фридберг, — это были лучшие годы в истории Курсов.

Конец брежневской эпохи... К нам часто приходил главный редактор Госкино, которого мы прозвали «сумасшедший с бритвой». Он показывал какую-нибудь новую картину, потом тыкал пальцем в одного из нас и говорил: «Скажите вы!» Когда отвечавший мямлил, он терпел, но если кто-нибудь пытался высказать свое мнение, то «сумасшедший» набрасывался на него: «Что?! Терпеть не могу, когда в кино пытаются примирить красного и белого! Кто дал вам право так рассуждать? Да за такие вещи!..» И все в таком духе. Поэтому при нем помалкивали.

Несмотря на «опеку» со стороны Госкино и партийного руководства, на Курсы приглашали преподавать или читать лекции самых свободомыслящих, самых талантливых людей той эпохи: мы слушали Натана Эйдельмана, Мераба Мамардашвили; Лев Гумилев читал нам дополнения к своему «Этногенезу и биосфере».

Нам читали лекции, с нами проводили занятия все крупные режиссеры страны. Среди них и Тарковский. Это был первый и последний курс его лекций. Тогда он уже решил эмигрировать и хотел зафиксировать опыт своей работы, чтобы потом издать книгу. Поэтому он приходил к нам в аудиторию с ассистентками, которые записывали на магнитофон все, что он говорил.

О.Науменко. Он не писал заранее свои лекции?

Ю.Мамин. Нет, он фонтанировал. Хотел начитать достаточно большой материал — ему было что сказать, а говорить он умел и любил. Причем на любую тему, не только о кинематографе. Например, о музыке: говорил, что Рихтер не умеет играть Баха, потому что Бах — это механическая музыка, которую надо исполнять без эмоций...

Прочитав нам курс лекций, Тарковский уехал снимать «Ностальгию» и больше не вернулся.

О.Науменко. Какое впечатление произвел на вас мэтр при первой встрече?

Ю.Мамин. Тарковский приходил к нам два-три раза в неделю в течение двух месяцев. Первый раз он появился, одетый в вызывающе крикливый, попугаистый костюмчик, с голубым шелковым шарфом, и, не глядя на нас, запел высоким голоском, что не видит большого смысла в своем визите: «Преподавателей ваших я не знаю...» А это были, между прочим, Рязанов, Данелия и Михалков! «Кого они набрали, я тоже не знаю... Поэтому не знаю, чему они могут научить... Но я попытаюсь вам что-то сказать. Может, и поймете. В конце концов, бывают же чудеса». То есть сразу дал понять, как глубоко презирает всех и вся, что, надо сказать, сразу же настроило нас против него.

Он говорил: «Про войну никто не умеет снимать! Есть, правда, один ленинградский режиссер — сын писателя... как же его?..» Мы подсказываем, потому что смотрели «Двадцать дней без войны»: «Герман». «Может быть... Да, в этом есть что-то интересное». Я думаю, Тарковский хотел нам показать, что не видит рядом с собой никого достойного.

После этой оскорбительной встречи студенты-сценаристы ушли и боль-

ше не посещали его занятия. Мы, режиссеры, тоже были недовольны. Но когда нам показали ретроспективу его фильмов, мы подумали: «Нет, этого человека надо слушать, что бы он ни говорил».

На второй встрече Тарковский вел себя тоже заносчиво. Но постепенно занятия стали строиться по принципу: «вопросы—ответы». Честно говоря, больше всего вопросов задавал ему я. (Такое задание я получил от руководителей Курсов, как самый болтливый студент.) И пока он отвечал на один вопрос, я готовил другой.

Разговоры были забавные. Однажды он говорит: «Мне кажется, вы очень рациональный человек: вы один задаете мне вопросы». Хорошо, думаю, больше не буду, промолчу. Но когда он спросил: «Какие еще будут вопросы?», воцарилась тишина. Тогда он спрашивает меня: «Может быть, вы что-то хотите спросить?» — «Да, хочу»...

О.Науменко. Тарковский любил полемизировать?

Ю.Мамин. Он всегда старался встать на крайнюю точку зрения, вызывающую удивление, порой шокирующую, провокационную, — чтобы стимулировать активность мысли, подстегнуть дискуссию. Он был сторонником радикальных суждений. Собственно говоря, такая позиция сформировала Пикассо и сюрреалистов: они перешагнули допустимые пределы, и это расширило возможности тех, кто шел за ними.

Первые лекции были посвящены тому, что кино — это молодое искусство. В живописи Тарковский выделял Леонардо да Винчи и Рублева, в музыке — Баха и Вивальди, в литературе называл многих титанов, а когда мы спрашивали про кино, говорил: «Не знаю... не знаю...» Подразумевал, как мне кажется, ответ: «Я!»

Мы настаивали: «Может, Феллини?..» Он отвечал: «Феллини — это «грузинский» режиссер... Чаплин — это вообще не кино...» Так было поначалу. Но постепенно у нас наладилось нормальное общение, он стал приходить в джинсах, в суждениях стал менее категоричным — все упростилось.

Есть категория людей, которые болезненно относятся к тому впечатлению, какое производят на других. Таким, кстати, был Мейерхольд. Если узнавал, что гардеробщик что-то нехорошее брякнул о спектакле, он вызывал его на сцену и полчаса перед всей труппой чистил: «Как такая гнида и враг попал в наш театр?!» Или когда видел, что кто-то из труппы шел, скажем, на спектакль Таирова, то мог испепелить этого артиста. Удивительно, что человек такого таланта мог быть настолько мелочным. Где же широта гения?..

О.Науменко. В Тарковском тоже великое соседствовало с низменным?

Ю.Мамин. Думаю, да. Мне жаловался Солоницын: «Сколько мы с ним пережили! Сколько было волнений из-за «Андрея Рублева»! И вот через три года после съемок я приезжаю к нему из Сибири, взбегаю на этаж, как на свидание с возлюбленной, волнуясь, звоню в квартиру, а его жена открывает дверь и холодно произносит: «Я сейчас доложу...» Через некоторое время выходит и говорит: «Андрей Арсеньевич занят, у него много работы — он не может вас принять». Я чуть на пол не сел!»

Я подозреваю, что Тарковский в это время смотрел в дверную щель: что же там происходит с артистом? Было в нем что-то от Печорина — двойной человек: Максим Максимыч не мог понять, почему тот поступает то сердечно, широко и бесстрашно, то вдруг становится холоден и даже не узнает его, своего друга, на станции... После этого Максим Максимыч шел пить горькую и жаловаться на судьбу. Примерно то же произошло и с Солоницыным. Так Тарковский «делал» себя.

О.Науменко. Поэтому и «Сталкера» переснял?

Ю.Мамин. Убежден, что он переснял «Сталкера» вовсе не потому, что было плохо снято. Ему нужно было доказать, что он главный. Так я думаю. И он смог это сделать. Сказал: «Мне не нравится — хочу переснять». «Что?! Андрюша, ты с ума сошел! — кричал Павленок. — Мы же дали тебе три миллиона!» «Ну и что? Это же искусство...»

Тогда Павленок пошел к Ермашу (представляю, какой там был мат-перемат). Подумав, Ермаш говорит: «Черт с ним! Дадим ему еще три миллиона, ина-

че на Западе такой визг поднимется!..» Поднимется визг — узнает кто-нибудь из членов Политбюро, вызовет Ермаша, скажет: «Что у вас там с Тарковским?!» И Ермаш может лишиться места.

На следующий день Тарковский приходит на «Мосфильм» и говорит: «Я еще три миллиона получил!» Мол, кто главный в стране режиссер?

О.Науменко. А как, собственно, Тарковский учил вас?

Ю.Мамин. Вначале он показал нам картины, которые считал своей платформой. В этот список вошли фильмы Феллини, Брессона, Бергмана — трех китов, на которых, по его мнению, держится кинематограф. Кроме этого, были отдельные фильмы других режиссеров.

О.Науменко. Тарковский признавал творчество этих трех режиссеров целиком или что-то выделял, а что-то критиковал?

Ю.Мамин. Феллини он критиковал. Хотя, по-моему, именно Феллини оказал влияние на главный его фильм — «Зеркало», в котором Тарковский смог выразить все свои кинематографические принципы. Здесь он впервые достиг того, что уже освоила мировая литература — от Фолкнера до Джойса. Это после Тарковского ассоциативное мышление стало привычным явлением в кино. Но именно он первым рассказал свою жизнь непоследовательным методом — методом ассоциаций, отчего возникло очень мощное, многомерное пространство.

В «Зеркале» Тарковский нарушил привычную логику, найдя другую. Это самая революционная из его картин. А подсказана она была «Амаркордом», в котором Феллини попытался рассказать свою биографию совершенно свободно, как писатель, смешивая времена. Тарковский взял за основу этот метод, но прием повествования нашел другой.

О.Науменко. По проблематике да и по духу Тарковский был все же ближе к Бергману и Брессону.

Ю.Мамин. Конечно. Но Брессон, между прочим, редко снимал профессиональных актеров. Это видно: часто в его фильмах актеры выглядят деревянными. Смотрю его фильмы и вижу, как он за кадром командует артистами: «Два шага вперед! Посмотрел налево! Да не надо так морщиться! Не надо моргать! Вздохни!..»

Тарковский снимал хороших артистов. Но любил доводить их до белого каления. Я рассказал «эксперимент» с Солоницыным. Вторую жалобу услышал от Кайдановского. В «Сталкере» Тарковский положил его на землю, лицом прямо в холодную лужу. Они долго с оператором ходили вокруг, что-то обсуждали, двигали ногу Кайдановского: «Чуть левее, чуть правее» и так далее. Потом Тарковский говорит: «Да, теперь хорошо!» И, повернувшись в сторону леса, начинает обговаривать с оператором общий план. Постепенно они удаляются от Кайдановского, а он так и продолжает лежать лицом в луже.

«Я встал весь грязный и ужасно подавленный, — рассказывал мне Саша. — Но потом понял, что это специально делалось!» При этом надо признать, что он говорил это с восхищением.

Тарковский своими фильмами поставил себе памятник. Он остался в истории как один из выдающихся режиссеров мира, попал в плеяду великих, несмотря на то что отдельные фильмы других режиссеров были не менее значительны, чем его. Например, «Летят журавли» Калатозова. Или «На войне как на войне» Трегубовича — абсолютный шедевр о Великой Отечественной войне. Выдающаяся картина — «Служили два товарища» — ничего не знаю лучше о гражданской войне. Разве что «В огне брода нет» Панфилова. Или «Бег» Алова и Наумова.

О.Науменко. А «Белое солнце пустыни»?

Ю.Мамин. Пожалуй. Мотыль вообще замечательный режиссер. Но Тарковский — основатель направления. Вот почему его значение так велико. Он стал классиком: предложил новые принципы построения фильма.

О.Науменко. Но поэтичность фильмов Тарковского, в частности «Иванова детства», вовсе не является его открытием!

Ю.Мамин. «Иваново детство» как раз не знаковый фильм. Знаковыми я считаю «Андрея Рублева» и «Зеркало». Кстати, в «Рублеве» наиболее слабым местом мне кажутся диалоги иконописцев: они написаны на языке московской ин-

теллигентской тусовки. Я не могу с этим смириться: снять фильм с такой богатой образной системой и испортить его такими необязательными текстами!..

«Рублев» — философская историческая картина, вовсе не поэтическая. Это притча, в ней схвачено сущностное понятие российской ментальности, выражена тема «художник и власть»: человек живет в дерьме — и отливает колокол, живописцу власть выкалывает глаза, чтобы он не смог повторить свое творение... Там страшные вещи: родину продают врагам татарам, предают своего брата — там все рассказано! Потому-то власти так не хотели принимать картину.

Но как только начинаются эти «разговоры по душам»... У Тарковского не хватило чутья, чтоб исправить эти слабые, скучные места, хотя уже тогда это было видно. Слава богу, говорливые фильмы ушли в небытие. И если бы можно было вырезать разговоры из «Рублева», картина стала бы еще значительней. Думаю, Тарковский со временем понял эти свои просчеты. Потому-то, мне кажется, они и разошлись с Кончаловским, написавшим сценарий «Рублева».

О.Науменко. Как вы считаете, в чем причина эмиграции Тарковского?

Ю.Мамин. Мне кажется, он почувствовал, что его время уходит. С другой стороны, последние годы брежневского правления были совсем уж «болотными». И Тарковский почувствовал, что не сможет выбиться из этой трясины. Тарковский очень любил себя и, по-моему, мало кого еще. Возможно, только своего отца...

Когда его спросили о сожженной в «Рублеве» корове, он сказал: «Знаете, происходит странная вещь: зритель не заражается экранной идеей, понимает, что это сделано кем-то и для чего-то». Его волновало, что человек смотрит на это, не открыв рта, что нет иллюзии!!! «Но мы исправили ошибку, — добавил он, — вырезали эти кадры». По-моему, это крайняя жестокость. Я не принимаю таких вещей.

Тарковский мне всегда напоминал Раскольникова, который считал, что некоторым людям позволено перейти предел. «Но вы не беспокойтесь: людей, способных на такое, мало, даже до странности мало», — говорит Раскольников Порфирию Петровичу. Вообще, я думаю, талант — отдельно, а человеческие качества — отдельно. В молодости я был влюблен в Лермонтова, Пушкина, Есенина, Маяковского, Мейерхольда. Терзался, узнавая негативные стороны их биографий, которые не вязались с понятием «кумир». Но со временем понял, что почти все мы состоим из двух человек. Лучшей стороной человек поворачивается, когда он творец, когда несет ответственность перед обществом. Пушкин стремился дружить с царской семьей, пристраивал своих детей, чтобы те ближе сошлись с царскими детьми, но в то же время писал эпиграммы на царя. Когда человек становится автором, у него появляется другая ответственность — он не может врать, так как считает, что «нас мало избранных... пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов».

Когда мы сидели на студии в кафе с Германом или Аристовым и входили какие-нибудь лауреаты Ленинских и Государственных премий, то мы даже не смотрели на них. Да они и не ходили туда, потому что знали, что их презирают. А диссидентов любят.

О.Науменко. Тарковский обсуждал со студентами свои картины?

Ю.Мамин. Да. Рассказывал, что и почему он делал. Например, при работе над «Зеркалом» он заставил вырвать все желтые цветы, которые не любил, и два дня вся группа лазала по полю и рвала одуванчики. Ему нужно было зеленое поле, чтобы создать трагическое ощущение, а одуванчики — маленькие солнышки — создают ощущение веселости.

Тарковский говорил нам об очень важных вещах. Его интересовали уникальные состояния: если пожар, то во время дождя; при сильном напряжении действия движения должно быть мало; и, наоборот, если взять высокий темп, то внутреннее напряжение необязательно. То есть темп и ритм должны быть, по возможности, в конфликте друг с другом.

Он показывал фрагменты разных фильмов и говорил: «Посмотрите, как в плохом фильме мастерски сделан эпизод!» Например, «Тень воина» Акиры Куросавы, сделанная для американцев: с крашеными пластмассовыми доспе-

хами. Но там есть эпизод, когда челядь готовится к встрече князя. Конница приближается, мы слышим усиливающийся топот копыт, а во дворике происходит неимоверная суета: слуги, торопясь, выстраиваются, но что-то важное забывают, начинают носиться взад-вперед, и все быстрее и быстрее, чтобы к появлению князя принять строй, а звук приближающейся конницы нарастает — напряжение колоссальное! Я восхищен этим куском. И благодарен Тарковскому: с его подачи я стал понимать такие важные для профессии вещи.

После картины «Порох», где я был вторым режиссером, мы с Аристовым поехали в Алма-Ату, в его родные места, где выступали перед зрителями. После Аристова я вышел на сцену и стал рассказывать о роли второго и третьего планов: «Обратите внимание: если на первом плане артисты разговаривают, а сзади поезда идут, то это не случайно — это мы их пустили. Если на втором плане драка идет, то она срепетирована...» Пространство большой простыни должно быть заполнено, как картина Брейгеля. Тогда ее интересно рассматривать. После фильма ко мне подошла целая толпа: «Спасибо! Мы никогда не обращали внимания, а оказывается, это так интересно!»

Многое, о чем говорил Тарковский, осталось со мной навсегда, как некие рецепты. Но это не значит, что у нас одинаковые вкусы. Снимать «кино Тарковского» я не смог бы и не стал бы пытаться, хотя мог бы сделать пародию...

Тарковский — первооткрыватель. Он очень хорошо знал мировую кинематографию — изучил, пропустил через себя и нашел собственный стиль. Он как будто подытожил историю кино, которое было до него. С Тарковского начался совсем другой кинематограф. Когда Феллини говорил про молодых: «Они пришли и убили нас», — он был прав: они пришли и убили старое классическое кино. Сейчас ему уже нет места, к сожалению. Мы изредка видим его — ночью на канале «Культура»...

ДЭН ДЖОУНЗ

Тарковский и феминизм

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА «НОСТАЛЬГИЮ»

Как правило, никто не обращает внимание на женщин и мужчин в фильмах Тарковского; в них ищут символы и аллегории, несмотря на то что сам Тарковский настойчиво повторял, что в его фильмах нет ни того, ни другого. Поскольку большинство критиков убеждены в его мистической мизогинии, их глаза и уши закрыты, когда речь идет (в той или иной степени) об отношениях мужского и женского, эмоционального и сексуального. Тем не менее, у Тарковского можно найти то, что имеет касательство к этому роду отношений, причем в том тонком, нюансированном и глубоком качестве, как в фильмах Бергмана или Кассаветеса.

В «Ностальгии» (1983) три героя — причем двое из них мужчина и женщина — в каждом своем диалоге ведут речь о чувствах, которые они испытывают друг к другу, и эти чувства пропитывают их конфликтующие идеи о том, что достойно или недостойно поведения человека того или другого пола. Поверхностный взгляд на «Ностальгию» диктует столь же поверхностную интерпретацию двух главных героев. Эуджения — это Иезавель, нераскаявшаяся соблазнительница, которой недоступны духовные искания, поскольку феминизм обрек ее на достижение исключительно земных благ. Андрей — непонятый, страдающий художник, который остается равно-

душным к ее попыткам соблазнить его, поскольку надежно защищен своей духовной силой. Более того, эти характеристики должны раскрывать глубинные убеждения самого Тарковского, согласно которым Мужчина играет роль страдающего художника, а Женщина, не имеющая Дитя, абсолютно потерянная душа. Как пишет он в своем дневнике: «В чем цель Женщины? Смирение на службе Любви». Поскольку так написано в его дневнике, это должно быть правдой, и этот факт позволяет рассматривать женские образы в фильмах Тарковского как воплощение сексистской точки зрения. Отсюда вроде бы естественно проистекает мизогиния, и любой критик спокойно может сделать вывод о том, что Тарковский ненавидит женщин и, стало быть, находится по другую сторону баррикад от нас, приверженцев женского равноправия.

Однако опора на дневниковые записи порождает две проблемы. Во-первых, они вовсе не обязательно отражают убеждения художника. Я в своем дневнике пишу много такого, что казалось мне истинным в течение какого-то краткого промежутка времени, как если бы доверял свои мысли бумаге, чтобы проверить их на истинность. Во-вторых, весьма вероятно, что так думал Тарковский в 1974 году, но в 1979 и 1981 годах, когда он ставил «Ностальгию», его идеи претерпели изменения. Обе эти возможности говорят об одном: верить нужно сказанию, но не сказителю. Если мы собираемся использовать дневники Тарковского в качестве ключа к пониманию его фильмов, мы лишаем себя некоторых вполне обоснованных прозрений и, может быть, некоторых фантастических, но точных догадок.

Сегодня творчество Тарковского дает пищу множеству исследований, которые создают впечатление, что женщина как предмет как-то смущает тех, кто его изучает и считает режиссера гением. Может показаться, что его мнения о женщинах не представляют интереса в плане осмысления его фильмов. В своем эссе о «Солярисе» Джонатан Розенбаум прямо называет «сексуальную политику» Тарковского «неандертальской», а в «Визуальной фуге» Джонсон и Петри добавляют: «Неизбежная чувственная стерильность (и угрожающая сексуальность) женщины, игнорирующей свое «природное назначение» материнства и служения», воплощается в образе Эуджении с избыточной репрезентативностью.

Конечно, Тарковского не назовешь приверженцем феминизма, но нам важно понять, что если бы даже он был таковым, то не стал бы реализовывать свою идеологическую позицию в фильмах. Всегда нужно помнить, что персонажи Тарковского никогда не являются положительными или отрицательными в строгом смысле слова. Обратимся к диалогу Эуджении и ризничего в начале фильма. «Почему женщины так много молятся?» — хочет знать Эуджения. «Откуда мне знать, — отвечает ризничий. — Вам лучше знать». Эуджении не нравится этот ответ. «Потому что я женщина?» — с раздражением переспрашивает она. На это ризничий прямо бросает ей: «Женщина должна рожать детей». «И это всё?» — настаивает Эуджения. «Не знаю», — пожимает тот плечами. «Спасибо, вы мне очень помогли», — резко говорит она. «Вы хотели знать, что я думаю», — в том же тоне отвечает он.

Многие критики считают, что в этом диалоге Тарковский стоит на стороне одного из героев, а поскольку в 70-х он писал о том, что женщины должны рожать детей, то критики логично полагают, будто он придерживается мнения отсталого, традиционалистски настроенного старика. Они считают, что Тарковский согласен с каждым словом, произнесенным ризничим, и весь диалог введен ради того, чтобы поставить на место всех западных феминистов.

Однако эта сцена, как почти все в произведениях Тарковского, эффективна только благодаря своей амбивалентности, а не в силу истинности какой-то одной точки зрения. Этот диалог обретает свой смысл не из-за сентенций ризничего, а из-за реакции Эуджении. Как впоследствии убедится зритель, феминизм Эуджении не поможет ей там, где он ей потребуется, а именно — в понимании своей роли как женщины, природы чувственных

и сексуальных отношений с мужчинами. Фактически проблема Эуджении отчасти заключается в том, что ее феминизм затрагивает только физический, а не эмоциональный аспект секса. Она достигла некоторой социополитической уверенности и интеллектуального самоуважения, но ее духовные и чувственные потребности остались неудовлетворенными. С точки зрения Тарковского, феминизм помогает достичь определенных практических целей, но бессилен в плане фундаментальных проблем существования, то есть самых важных и главных.

Разумеется, феминистски настроенный критик может возразить, что Тарковскому не важны такие вопросы, как социополитическая состоятельность и интеллектуальное равенство, поскольку как мужчине ему никогда не приходилось бороться за равные права. Поэтому он с легкостью мог обратиться к более абстрактным проблемам духа, что всегда и делает доминирующий класс. Тем, кому принадлежит власть, легче рассуждать о духовном, обладая базисными материальными свободами, которых не имеют те, кого они угнетают. Отсюда аргументация, отчетливо озвучиваемая представителями лагеря прогрессистов в течение целого столетия. А в последние полвека она завладела широкими слоями интеллектуалов.

Если правда, что только власти предержащие могут позволить себе роскошь рассуждать о смысле жизни, то следует признать и тот факт, что социальный прогресс обеспечил каждому участие в этом таинстве, но не отменил самой проблемы. Иными словами, как ни печально, история западного искусства, философии, литературы и музыки творилась мужчинами, но это не означает, что следует всю ее отбросить и начать новое летосчисление с 1965 года. Факты таковы, что угнетаемые почти ничего не сделали в искусстве и почти не было женщин среди художников и писателей, покуда они не отвоевали свои права. Не есть ли это признание того, что женщины служили лишь декоративным элементом автопортретов Рембрандта или «Голдберговских вариаций» Баха?

Искусство не особенно занимает Эуджению. Значит ли это, что она — бесчувственный персонаж? Если судить о Тарковском по его дневникам, то Эуджения — феминистка, придуманная мужчиной, который считает, что роль женщины в жизни ограничивается рождением и воспитанием детей. Но если отвечать на этот вопрос с точки зрения его творчества, то мы обнаружим в героине больше тонкой нюансировки. Изображение характера, чья роль состоит только в том, чтобы выразить некую неприемлемую для Тарковского позицию, не соответствует намерениям режиссера, который всегда стремился придать своим персонажам сложность и эмоциональную глубину. Любая идеология — вне зависимости от того, разделяет ее Тарковский или нет,— отрицает сложность и глубину; она предполагает, что человек является приверженцем неких незыблемых истин и не склоняется под ветром нахлынувших вдруг эмоций. Тарковский знал, что истина не может быть незыблемой. Его фильмы наглядно показывают, что такого рода истина невозможна. Идеология превращает человека в абстракцию. Возможно, Эуджения, как правоверная феминистка, должна была ответить ризничему так: «Женщины не обязаны рожать детей. Мы равноправны с мужчинами и можем делать все то, что и они». Но она не может так сказать. Да и кто бы мог на ее месте! Политическая догма прозвучит слишком пустым извинением за отказ иметь детей.

Может быть, Эуджения и произнесла бы эти слова, но отповедь ризничего ее обезоружила. Так случается с людьми, не лишенными чувств, в реальной жизни, когда они теряют почву абстракции. Эуджения оскорблена словами и тем тоном, которым их произнес ризничий, и не может ему достойно ответить. Почему эти слова так ее задели, Эуджения не объясняет, но Тарковский предполагает, что дело в том, что она борется с собственными желаниями. Я не имею в виду биологический эссенциализм; речь не о том, что все женщины хотят иметь детей и феминизм вторгается в природу вещей, внушая женщинам, будто они не должны этого хотеть. Это точка зрения христианского

фундаменталиста, а не художника. «Ностальгия» — фильм о душе и теле Эуджении, а не о телах и душах всех женщин вообще. Это фильм об одной женщине, которая хочет рожать детей, но боится, что это желание принижает ее. В этом смысле Эуджения похожа на многих мужчин у Тарковского: ей легче пойти на компромисс, пожертвовав своими чувствами, нежели разумом, и она страдает от этого точно так же, как Андрей в этом же фильме. Критика феминизма у Тарковского заключается в том, что он видит в нем только чистый разум, но не душу. А без души ни один человек, будь то мужчина или женщина, не способен решить свои проблемы.

Эуджения не просто персонаж, который находится в конфликте со своими идеями. В отношениях с Андреем она испытывает глубочайшие трудности, связанные с войной полов. Если бы Эуджения задумывалась Тарковским всего лишь как мишень для критики феминизма, пусть даже утонченно-нюансированной, тогда мизогинистская интерпретация «Ностальгии» была бы оправданной. Но ее образ гораздо глубже, и ее попытка соблазнить Андрея и последующая тирада показывают, насколько глубже. Сложность конфликта между ними красноречиво показывает ее откровенный вызов ему, когда она обнажает грудь со словами: «Что вам надо? Это? Но не тебе! Ты интересуешься мадоннами, ты — другой!» Она не прикрывает грудь до тех пор, пока не заканчивает свою инвективу, словами будто стирая его в пыль. Можно ли в этом контексте трактовать обнажение груди как жест соблазнения? На поверхностный взгляд она похожа на нераскаявшуюся Марию Магдалину рядом с девой Марией дель Парто на фреске Пьеро делла Франчески. Тарковский предлагает это сравнение, сопоставляя два этих образа, но прямое их противопоставление ведет к заблуждению. Обнажая грудь, Эуджения не только свершает жест соблазнения, но и воспроизводит момент иконографии девы Марии. Эуджения не только апеллирует к сексуальности Андрея, но и к его мессианскому комплексу. Эуджения ненавидит Андрея, потому что он хочет видеть в ней мадонну и хочет быть спасителем.

Для режиссера, который имеет так много общего со своим героем и которому дает свое имя, это удивительно беспощадная самокритика. Конечно, способность и желание подвергать сомнению свои мотивировки и представления — это именно то, чего, по мнению многих критиков, лишены фильмы Тарковского. Джонсон и Петри считают, что Андрею трудно сочувствовать, в чем и состоит один из недостатков фильма: что нам за дело до тех вроде бы надуманных проблем, которыми он мучается? Но в этом и заключается намерение Тарковского. По его мнению, художник глубоко порочен. С его духовными прозрениями часто соседствует неспособность сочувствовать простым людям в их повседневных заботах.

Поняв проблематичность коммуникации между мужчиной и женщиной, мужчина отнюдь не научается понимать женщин. Андрей неспособен говорить о своих чувствах к Эуджении. Красноречие сопутствует ему лишь тогда, когда он говорит о трудностях чтения стихов в переводе. И тот факт, что он предпочитает читать лекцию о поэзии, которая больше похожа на проповедь, когда Эуджения хочет поговорить с ним о стихах, указывает на то, что он прячет свои чувства за интеллектом. Андрей иной раз может казаться привлекательным как искатель истины или художник-визионер, но Тарковский настраивает зрителя против него, особенно в сцене после попытки соблазнить его. В ответ на тираду Эуджении он просто уходит. Эуджения бежит следом, оскорбительно говорит о его жене и получает шлепок! Невозможно было бы более убедительно показать беспомощность героя в противостоянии Эуджении. Она права, ему нечего ответить, и он уходит, прибегая к унизительному физическому действию.

Даже в его снах, где обнимаются две женщины — Эуджения и его русская жена Мария, — неточно трактуемых Джонсоном и Петри как осуществление желания, образ Эуджении не сводится к тому, чем он хочет, чтобы она была. Слеза на ее щеке указывает на то, что проблемы, которые он с ней связывает, не могут быть гармонично разрешены. Скорее всего, бессознатель-

ный союз двух женщин оказывает эффект, противоположный желанию Андрея.

Женщины вместе, но в стороне от Андрея. Они отстранены, как будто хотят сами решать свои дела независимо от мужчины, который создает им проблемы. Более того, ясно, что Эуджения не испытывает вражды к жене Андрея, которой тот хочет сохранить верность. Он и только он предмет ее ненависти.

Единственное, что может художник, — это быть честным, и Тарковский честно показывает конфликт женщины и мужчины. Лучшее, что может художник, — это оставить свои заблуждения в произведении во всей их неопределенности, как бы говоря: «Я сделал все, что мог, дальше разбирайтесь сами». Это, в сущности, позиция ризничего, который высказывает свои традиционистские идеи как личное мнение, прибегая к неопровержимому аргументу: «Вы спрашивали, что я думаю, и я сказал», и не пытаясь доказать свою правоту. Тарковский идет дальше. Он делает Эуджению живым человеком. Она не просто женщина, обиженная ризничим и негодующая на Андрея. Эуджения обнаруживает спектр эмоций, даже, пожалуй, более широкий, чем Андрей. Когда они впервые встречаются с Доменико, луч солнца падает на нее. «Ты красивее в этом освещении», — замечает Андрей, и Эуджения расцветает. Он наконец-то обнаруживает свое влечение к ней. «Я начинаю понимать», — продолжает он, и Эуджения явно обижена. Она, как и зритель, ожидала, что он скажет другое — о своих чувствах к ней, которые, однако, так и не проявятся. «Как ты думаешь, почему он запер свою семью?» — Она бледнеет, и взгляд ее делается жестче. «Откуда мне знать», — бросает она и уходит. Эуджения делает в этой сцене больше, чем Андрей за весь фильм. И камера фокусируется на ее лице, показывая лишь затылок Андрея. Опять Эуджения, а не Андрей. Ее эмоции являются предметом этого эпизода.

«Конечно, Тарковский видел в женщине скорее черты, дополнительные к тем, что характеризуют мужчин, нежели сходные с ними. Духовно мужчины и женщины никогда не были едины и никогда не будут. Естественно, что в жизни и в искусстве это приводит к конфликту» (Ле Фану). Я уже касался темы конфликта. Теперь я хочу сказать о том, что то, как эти персонажи изображаются Тарковским, укоренено в его понимании дополнительности. Если Олег Янковский (Андрей) должен был изображать меланхоличного художника и потому не быть мужчиной, Домициана Джордано получает от Тарковского пространство, в котором она может быть женщиной. Это единственный путь, на котором художник-мужчина может быть эффективно честным по отношению к женщине. Подобно своему другу и обожаемому коллеге Микеланджело Антониони, Тарковский придает женским персонажам эмоциональную глубину. Такого рода «феминизм», если уместно употребить здесь этот термин, играет существеннейшую роль в творчестве величайших режиссеров — Фасбиндера, Кассаветеса, Бергмана и Одзу, также как Антониони и Тарковского. Самое лучшее, что может сделать мужчина как автор, — создать для актрисы героиню, которая показала бы ее откровенную самость. Все прочее о женском опыте должно быть написано или сочинено женщиной — как это делают Шанталь Акерман и Джиллиан Армстронг.

Cineast, 2006, fall

Перевод с английского Н.Цыркун

ДЖЕЙМС НОРТОН

Следуя за «Сталкером»

Андрей Тарковский ушел из жизни почти двадцать лет назад, оставив нам в наследство фильмы, более глубокие в понимании человеческой души и тайн создания, нежели творения кого бы то ни было из режиссеров последнего времени, оставив нам кино, наполненное стихийной красотой и яростной борьбой за веру. И по сей день религиозный смысл творчества Тарковского озадачивает нас, вселяя известную робость перед величием мастера. Своеобразная поэтика кинематографического пространства, непревзойденная в своей возможности изображения миров, прежде недоступных кино как средству коммуникации, рождалась именно из теологических глубин. В «Поэтике пространства» Гастон Башляр объясняет, почему для того, чтобы произведение искусства выполняло свою роль, необходимо присутствие веры: «Слово «душа» фактически может произноситься с таким убеждением, что его будет достаточно для передачи смысла целой поэмы». Фильмы Тарковского немыслимы без такого рода передачи смысла. Протагонист «Сталкера» (1979) говорит: «То, что называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром»[1]. Внутренний мир, о котором здесь идет речь, и есть тот мир, в котором обретается сам фильм. Благодаря этому фильм застревает в памяти, подобно стихотворению или сну, и хотя он материально закреплен на целлулоиде, является абсолютно нематериальным медиумом, данным нашему восприятию в интервалах света.

В «Сталкере» на месте падения метеорита осталась радиоактивная Зона, где, как говорят, расположена некая комната, наделенная способностью исполнять сокровенные желания человека. Сталкер, маргинальная фигура, берется проводить Писателя и Ученого в запретную Зону, чтобы найти эту комнату. Атмосфера фильма носит медитативный, сновидческий характер, хотя изображенная в нем среда представляет собой вполне конкретный антураж ужасающей советской действительности — загаженный и заброшенный индустриальный пейзаж с пустошами и мертвыми заводями, оживляемый пятнами изумрудных лугов (на самом деле — минных полей, где ржавеют вышедшая из строя токсичная военная техника и поваленные телеграфные столбы).

Посещая места натурных съемок фильма, забываешь, что совершаешь нечто вроде археологических исследований сна. Это места, где были построены декорации и где материализовывался вымысел, где память о вымысле преображалась в реальность. «Сталкер» снимали недалеко от столицы Эстонии Таллина, куда можно приехать сегодня, и поскольку сам фильм несет в себе такое острое ощущение места, оно и сейчас дает сильный толчок воображению.

История создания «Сталкера» была чрезвычайно травматичной и началась она с выбора натуры. Евгений Цымбал, работавший на фильме ассистентом режиссера, вспоминает: «Тарковский снимал «Сталкеры» в Эстонии, потому что первоначально выбранные места под Исфарой и Канибадамом в Таджикистане оказались недоступными в результате мощного землетрясения с многочисленными жертвами. Людей, лишившихся крова, расселили в гостиницах, школах и спортзалах. Почти три месяца мы искали новую натуру в Узбекистане, Туркмении, Азербайджане, Грузии, на Украине, в Крыму и в Подмосковье. А нашли ее, когда Тарковский приехал в Таллин по делам, связанным с его студентами с Высших курсов сценаристов и режиссеров и сце-

[1] См. монтажные листы «Сталкера», с. 38.

нарием «Гофманиана», который был написан для студии «Таллинфильм». Основное место съемок было неожиданно найдено на реке Ягала, в двадцати пяти километрах от Таллина. Они отправились посмотреть на водопад, который им не понравился, но поблизости от него обнаружили заброшенную электростанцию, которую в 1941 году взорвали отступающие из Эстонии части Красной Армии. Разрушенные строения были бесхозными и представляли собой идеальное место для съемок. Потом, ниже по течению, мы нашли еще одну электростанцию и плотину. Два этих разрушенных сооружения и стали основными местами съемок, определившими стиль и текстуру всего фильма. Они помогли создать атмосферу его странных, мистических событий. Мы также снимали неподалеку от железнодорожного моста через реку Пирита возле шоссе на Ленинград, на судоремонтном заводе, на заброшенной нефтебазе, на заброшенном мелькомбинате и возле электростанции в центре Таллина. Павильоны и финальные эпизоды фильма снимались в Москве».

Съемки начались весной 1977 года и закончились в середине лета. Однако во время проявки пленки в проявочной машине возник сбой и получился брак — то ли из-за случайной технической ошибки, то ли, возможно, намеренно. Тарковский переписал сценарий, превратив Сталкера из мелкого мошенника, скорее, в юродивого и увеличив длительность фильма[2]. Ему пришлось взять другого оператора, он вышел из рамок сметы и пережил сердечный приступ. В конце концов фильм был полностью переснят с июня по декабрь 1978 года.

В Таллине есть настоящая жемчужина — средневековый старый город, заполненный толпами туристов. Сегодня здесь продаются предметы советского кича, а на главной площади расположилась пиццерия «Феллини». Рядом — большой индийский ресторан под названием «Магараджа», который мог бы по праву носить имя «Тарковский тандури». Один из окраинных театров недавно поставил сценическую версию «Сталкера», действие которого происходит в ложе, на которую проецируется изображение с видеокамер, помещенных на сцене. Говорят, выглядит это отвратительно. Великолепные достопримечательности города в фильме отсутствуют, хотя снимался он в непосредственной близости от них.

В начале фильма — в черно-белом изображении — Сталкер и его спутники встречаются в мрачном баре в порту[3]. Они движутся в сторону разрушенных доков, в запутанном лабиринте грязных кирпичных зданий. Сегодня все это огорожено и предназначено на слом и последующую застройку у стен старого Таллина, в отражении зеркальных стекол нового бизнес-центра. Любопытно, что место съемок теперь скрыто мультиплексом «Кока-кола плаза», где вдоль лестничного марша разрушенный город Тарковского призрачно впечатывается в изображение башен-близнецов на плакате фильма Оливера Стоуна «Всемирный торговый центр».

Далее в фильме персонажи пробираются сквозь лабиринт зарослей, каких-то мрачных складов, их фигуры прорезывают снопы света полицейских прожекторов. Они садятся на дрезину и движутся к Зоне. Ныне заброшенные железнодорожные пути ведут из пограничной зоны с жалкими лачугами и кладбищами автомобилей, скрываясь в тени остова корабля и заброшенной электростанции с возвышающейся над старым городом трубой, мимо доков и огромной, напоминающей бункер городской ратуши[4], откуда открывается вид на Балтийское море. Ангары вдоль путей сегодня представляют собой галереи граффити, на одной железной двери нарисована кукла, пробитая дробью из пневматического ружья, на траве валяются шприцы.

---

[2] Тарковский переписал сценарий не в связи с чьими-то требованиями, а потому что главный герой картины был ему внутренне не близок, и, лишь превратив его в «своего героя» — полуюродивого, полупророка, он обрел ясное видение того, каким должен быть фильм.

[3] Бар снимался в павильоне в Москве, выноска с выходом на улицу и ступеньками — на московской натуре позади психиатрической больницы имени Кащенко в трех-четырех километрах от Кремля.

[4] Это не ратуша. В Таллине это здание называется «городской зал».

Тарковский хотел создать у зрителей впечатление, будто въезд в Зону снят одним непрерывным планом, как бы указывающим вектор направления в Зону[5]. Таким же образом снято и движение путников по рельсам, а когда угол съемки расширяется, камера открывает ландшафт Зоны, теперь уже в цвете.

Водопад Ягала местные жители называют «эстонской Ниагарой». Неудивительно, что на Тарковского он со своим семиметровым сбросом воды не произвел особого впечатления, зато многое в фильме было снято поблизости. Место Зоны — расстилающиеся луга и рощи, а то, что оно во многом смотрится так, как в фильме, хотя это знак невидимой угрозы, которую Тарковский смог здесь укоренить[6]. Сама река возвращает наблюдателя к фильму, ее медленные притоки текут по тем же самым руслам, наподобие тележек «долли», и фотогеничные водоросли колышутся в прозрачных водах.

За руинами одной из электростанций находится место, где русло реки расширяется, — в фильме ее поверхность покрыта толстым слоем пены, токсичных отбросов, нанесенных ветром[7]. Это место — памятник катастрофичному наследию промышленного загрязнения, оставленного Советским Союзом. Фильм считали пророчеством грядущей Чернобыльской трагедии, которая произошла за несколько месяцев до смерти Тарковского, и с тех пор эта область стала называться Зоной — термином, под которым российская аудитория подразумевает также и ГУЛАГ.

Если прав звукооператор Владлен Шарун, выбор натуры и смертоносная пена оказались роковыми: «Вверх по реке находился химзавод, который сбрасывал в реку ядовитые отбросы». На этот счет он относит не только аллергические реакции у членов съемочной группы, но и последовавшую смерть от рака дыхательных путей самого Тарковского, его жены Ларисы и его любимого актера Анатолия Солоницына. Хотя Эстония, ныне член Евросоюза, много сделала для ликвидации экологического загрязнения, отдельные «карманы» радиационного заражения еще остались — например, городок Силламяэ у российской границы, где в советские времена находился секретный центр обогащения урана.

Подступы к таинственной комнате, сердцевина фильма, находились в системе каналов, проведенных для нужд двух близлежащих электростанций. Именно здесь Сталкер ложится у кромки воды, отправляясь в мистическое сновидение, и камера обнаруживает в сепии воды оружие, серебряные изделия, остатки церковной утвари[8]. Теперь эти каналы осушили, и на поверхности остались спутанные высохшие водоросли, растрескавшаяся тина и целая коллекция символов современной цивилизации — бутылка из-под водки, обрывок американского порножурнала.

---

[5] Очень сомневаюсь в этом. Тарковский вообще любил снимать длинными планами и считал это для себя принципиально важным. «Сталкер» в этом смысле, наверное, рекордный фильм в его творчестве — в нем всего 146 планов при продолжительности фильма 4466,3 метра.

[6] Танки, пушки, бронетранспортеры и прочее оружие было привезено нами, тщательно состарено и «заржавлено» художником-декоратором Рашитом Сафиуллиным и его командой и вывезено немедленно после того, как данный объект был отснят.

[7] Коричнево-бежевая пена была результатом деятельности целлюлозно-бумажного комбината в Кехра, расположенного в верховьях реки Ягала. Эта пена была почти твердой на ощупь, жутко смердела и горела с треском, выбрасывая желтое коптящее пламя. Время от времени под балтийскими ветрами по ней ходили смерчи, раскручивая в воздухе всю «Таблицу Менделеева», которая потом оседала в наших легких. Не здесь ли причина столь ранней смерти режиссера, его жены и многих других участников натурных съемок «Сталкера»? Между прочим, такой смерч в фильме — один из двух кадров, оставшихся от первого варианта «Сталкера», который был снят Георгием Рербергом. В 1978 году на ЦБК были введены в строй очистные сооружения, и во второй год съемок пены уже не было.

[8] Я своими руками выкладывал весь этот подводный натюрморт и могу поручиться, что там не было ни серебряных изделий, ни церковной утвари. Там были репродукции Гентского алтаря Яна ван Эйка, гравюра «Дубы» Рембрандта, бинт, шасси от лампового радиоприемника, автомобильный фаркопф, эстонские монеты 30—40-х годов, колючая проволока, часть колбы большой осветительной лампы с маленькими рыбками, автомат «Томпсон», шприцы, ампулы и медицинский кипятильник для шприцов и, наконец, старый эстонский календарь, на котором я сам открыл первую попавшуюся дату — 28 декабря.

Главное место съемок, заброшенная гидростанция величиной с большой дом, спряталось у подножия системы массивного трубопровода в речной береговой впадине рядом с акведуком. Пейзаж сказочен; а разрушенный интерьер здания, расколотые цементные колонны, мотки проволоки, обломки асбеста — нет. В фильме Тарковский лепит пейзаж из тумана, и персонажи карабкаются в потоках воды, превратившихся теперь в жалкую мутную струю, оставляющую грязные пятна на дырявых трубах, опоясывающих здание. Главный зал гидростанции еще узнаваем — это та самая засыпанная песком комната, где Писатель испытал мучительное одиночество[9]. Желанная комната в фильме не показана[10]. Писатель не решается войти туда из-за страха, что осуществятся его истинны желания, Ученого приходится удерживать, чтобы он ее не взорвал.

В конечном итоге «Сталкер» — фильм о пороге, о силах, которые сторожат этот порог, о несовместимых пространствах, которые он разделяет, о страхах и желаниях, которые гнездятся на его границе. Порог нельзя переступить, хотя он вполне доступен, и сама экспедиция, и сам фильм, как в рассказе Борхеса «Круги руин», чье название может служить описанием этого места, — это сон внутри сна. Пространство и нарратив «Сталкера» — это круг, обманчиво предстающий как прямая линия, это извив пространства-времени.

«Сталкер» и два последних фильма Тарковского — «Ностальгия», снятая в Италии, и «Жертвоприношение», снятое в Швеции, иногда рассматриваются как трилогия на темы веры и катаклизма. Поскольку Эстония разрывает свои связи с Россией, строя независимое государство, возможно, историки кино в будущем будут рассматривать эти картины как трилогию, снятую Тарковским за границей его родной страны, и самое важное его наследие окажется результатом того, что он уже покинул свой дом и началась эмиграция — хоть он сам об этом еще и не подозревал. Натура «Сталкера» исчезает по мере того, как воображаемое поглощается реальным, не оставляя следа в истории. Чтобы понять то, что запечатлел фильм — призрачные голоса, ход времени, следы психических травм, руины утраченного будущего, — мы должны обратиться непосредственно к нему.

План-эпизод сна в фильме сопровождается голосом жены Сталкера, цитирующей Откровение св. Иоанна. Однако в оригинальном сценарии Тарковского Сталкер произносит собственную молитву, обращенную ради сохранения этого места: «Сделай, чтобы так было вечно: пусть эти стены останутся стенами, тупики останутся тупиками и никто не останется обманутым...»

James Norton
Stalking the Stalker
Vertigo, 2006, vol.3, № 3

Перевод с английского Нины Цыркун

Примечания Евгения Цымбала

---

[9] Главный зал гидростанции был построен в Первом павильоне «Мосфильма» и в архитектурном стиле имитировал, хотя и с большими изменениями, натурный зал электростанции в Ягала.
[10] Желанная комната в фильме показана, она — та самая выложенная кафелем и покрытая водой комната, в которую Профессор бросает обломки бомбы, которой он хотел взорвать это место.

Режиссеры, чьи монологи вы сейчас прочтете, пришли в кинематограф, когда Тарковский был уже официально признанным классиком отечественного и мирового кино. Они изучали его творчество во ВГИКе, они читали выходившие о нем статьи и книги. Мы попросили их ответить на вопрос, занимает ли Тарковский какое-то место в их творческой жизни, испытывают ли они или их коллеги-сверстники его влияние и если да, то в чем оно проявляется.

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

Интонация, как у Бродского

Не так давно на одном из каналов показывали ретроспективу Андрея Тарковского, и я еще раз пересмотрел несколько его картин с огромным удовольствием, большим напряжением и завистью. С напряжением — потому что такие информационная плотность и художественное качество кадра и фильма в целом сегодня в значительной степени нами утрачены. Ну а зависть — та самая, с которой я смотрю, к примеру, картины Кубрика, восторгаясь его мощью и профессиональной безупречностью.

В дни юбилея я посмотрел, также по телевизору, и документальный фильм о том, как снимали «Ностальгию». Там было записано несколько интервью с Андреем Арсеньевичем. Меня удивило одно мое неожиданное ощущение — отдельные интонации Тарковского отчетливо напоминали интонации Иосифа Бродского. В них было нечто общее. Чисто мелодически, хотя это не бывает просто так, — физиологическое совпадение. Тарковский обращался не конкретно к тому журналисту, который задавал ему вопросы, а словно к миру вообще. Ощущал себя, как и Бродский, когда тот давал интервью, фигурой — миру сомасштабной, реальной и при этом без какого-либо надувания щек. Без преувеличенности в осознании собственного дара, значительности своего художественного присутствия.

Почему это важно? Подобное отношение, соответствующее одновременно и самому себе, и кинематографу как великой возможности, как универсальному художественному языку, — ныне большая редкость. И если автор свободно говорит на этом языке, если делает это талантливо, то в случае удачи может быть адекватен любым другим безусловным гениям, которых мы знаем в искусстве, в литературе.

Та интонация, с которой Тарковский говорил о кино и о самом себе... В ней было еще нечто очень важное — выверенная и какая-то бесстрашная амбиция. Безусловно, это художественная амбиция, которая не претендует на завоевание любви миллионов или на получение денег. Это амбиция на авторское высказывание, сделанное вот этим, вполне конкретным художественным языком, высказывание, которое может быть не менее важным, чем любое другое, сделанное на языках традиционных. По своей силе оно может быть адекватно предмету — тому миру, о котором он рассказывает. Тарковский абсолютно отдавал себе отчет в том, что и как он делает, и кто он такой, и почему он делает именно это. В этой позиции и в этом его отношении к собственной работе есть внутреннее и какое-то очень существенное понимание собственного достоинства.

Я думаю, что после Тарковского подобных интонаций как в самом творчестве, так и в говорении о нем, в нашем кино, за редким исключе-

нием, больше не было. И главное, эта интонация состоялась именно благодаря Тарковскому, а владеем ею мы все, и теперь, и в дальнейшем этот способ отношения уже не может быть утрачен. Это завоевание, достигнутый уровень высоты, не может быть опошлен, изолган, им нельзя пренебречь — он есть. И то, что он есть, дает возможность каждому для собственной, всегда индивидуальной самонастройки. Теперь необязательно делать, как Тарковский, но можно всегда отдавать себе отчет в том, что можно так делать и так думать, и так ко всему относиться — к профессии, к искусству, к жизни, к миру. Вообще ко всему. Тарковский всегда теперь находится за твоей спиной. Это чрезвычайно важно как невидимая поддержка.

Кто-то мне недавно сказал, что сейчас существует голод на содержательность. Тарковский занимался тем, что снимал кино о базовых, о самых главных вещах: о мире, о Боге, о человеке, о его выборе. Он пытался создать свою цельную версию происходящего, собственное пространство, в котором логично и трепетно уживалось множество самых разных компонентов. Это опять же очень амбициозная задача, потому что кино может быть сколь угодно разным, меняется в зависимости от времени, от индивидуального взгляда на мир, на себя, на вечность, язык его может быть разным, но ему по плечу самые сложные, казалось бы, невозможные для визуального искусства темы.

Жижек однажды написал о Тарковском, что у него, как у человека Советского Союза и Восточной Европы, появилось внутреннее время и особая потребность, в том числе и в визионерстве. Может быть, это явилось следствием и приобретением неких страшных причин, играло роль каких-то компенсаций в тогдашней культуре? Визионерство — качество для кинематографа крайне сублимированное, и я не вижу сейчас никакой необходимости от него отказываться и в этом смысле пересматривать наследие Тарковского. Он чуть ли не первый все эти возможности кинематографа попробовал и даже успел реализовать в полную силу.

ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ

Тарковский остался, хотя мода на него прошла

Мне повезло, у меня в силу семейных обстоятельств — двойные отношения с Тарковским. Я знал людей, которые с ним дружили, работали, жил в доме Тонино Гуэрры, был в местах, где снималась «Ностальгия», общался с Георгием Рербергом. Поэтому для меня Тарковский — реальный человек, а не только режиссер из пантеона великих художников, каким он является для большинства моих сверстников.

В художественном отношении не могу сказать, влиял или влияет сегодня Тарковский на меня или на кого-то из коллег, как не могу того же сказать про любого другого режиссера. Потому что человек, живущий в наше время, неизбежно подвергается влиянию культурного прошлого, всей истории кинематографа, всего, что накоплено в искусстве. Причем иногда влияние дает совершенно неожиданный, вроде бы неестественный (для этого влияния) результат. Сейчас я не знаю молодых режиссеров,

кого можно было бы назвать эпигонами или адептами Тарковского. Мода на него в России давно прошла. Когда в середине 90-х я поступал во ВГИК, модными для моего поколения были другие режиссеры — Годар, Тарантино.

Мнение о колоссальном влиянии Тарковского связано во многом с тем, что его прекрасно знают на Западе. По крайней мере, лучше, чем других наших режиссеров. На Западе он — русский кинематографист номер один. И потому они автоматически ассоциируют с Тарковским тех отечественных режиссеров, кто попадает к ним на фестивали, — Сокурова, Лопушанского, Звягинцева... Что бы ты ни сделал, они первым делом вспоминают Тарковского. Тем более если в фильме есть долгие планы, схожие фактуры, среда, пейзажи, которые, надо отметить, за последние тридцать-сорок лет у нас не изменились: это по-прежнему что-то заброшенное, разрушенное, с кирпичной кладкой, колючей проволокой, на земле большие лужи — таков и сегодня естественный «интерьер» нашей жизни. Когда его видят на Западе, то сразу вспоминают Тарковского как некий сложившийся бренд, «образец качества». И через сравнение с ним, через степень похожести или непохожести на него выносят суждения о кино. Он стал некоей точкой отсчета для суждений о других режиссерах.

Тарковский и духовность — эту тему продолжают культивировать, причем с некоторой экзальтацией, продолжают раскладывать режиссера по полочкам. Получается своеобразный «культ личности», который многим мешает, препятствует непосредственному, неангажированному, свободному восприятию его фильмов.

И все же Тарковский оказал на меня влияние — своим, я бы сказал, мужественным, честнейшим отношением к профессии, к кинематографу, своей стойкостью. Я бесконечно благодарен моему мастеру Марлену Хуциеву за то, что он тоже воспитывал в нас бойцовские навыки, умение держать и принимать удар. Если ты что-то хочешь сделать, ты должен это защищать, пробивать, стоять насмерть.

Внутренняя сила и смиренность Тарковского, его умение признавать те моменты, когда что-то не получается, и начинать все переснимать заново, его бескомпромиссность и отвага, готовность остаться один на один против всего и всех — обстоятельств, условностей, десятков, сотен людей, которые задействованы в производстве, его смелость брать на себя полную ответственность за то, что он делал, — это является для меня примером, поддержкой, стимулом. И дает силы добиваться задуманного, и упираться, и говорить «нет», когда все кругом уверяют, что все хорошо, «побежали дальше».

Людей, по-настоящему бескомпромиссных, в кино — ведь это производство и бизнес — очень немного, но они для меня всегда внутренне связаны, как связаны Хуциев и Тарковский, несмотря на их разность.

И еще одна важная вещь. Для меня ценен, непререкаем масштаб, в котором Тарковский разрабатывал свои темы и сюжеты. Думаю, благодаря этому масштабу и возникают разговоры о духовности. Какой у нас был термин в 50-е? «Мелкотемье». Сегодня удручает именно оно. Режиссеров, которые берутся не просто за локальную, маленькую историю конкретного человека в конкретном месте, а рассматривают микросюжеты в широком социальном контексте и экзистенциальном плане, очень мало. Тут уже проявляется масштаб личности. А он исключает всякое подражание.

АЛЕКСЕЙ ПОПОГРЕБСКИЙ

Тарковский для меня — автор «Зеркала»

Тарковского я начал смотреть чуть ли не в глубоком детстве. Я помню, как в пять лет вместе с братом ходил на «Солярис» — это был один из первых фильмов, который я посмотрел на большом экране. Очень четко помню, насколько меня испугала сцена старта ракеты, когда внизу остается и обгорает Кельвин. Помноженная на детское восприятие, она является для меня одной из самых страшных сцен, которые я видел в кино.

Любопытно: почти все ленты Тарковского я увидел в довольно раннем возрасте. «Иваново детство» — в пионерском лагере, «Зеркало» — в четырнадцать лет в Доме кино, «Жертвоприношение» и «Ностальгию» — в тот момент, когда их впервые показали на большом экране, на волне перестройки.

Для меня всегда существовал абсолютно четкий водораздел между «Зеркалом» и всеми остальными картинами Тарковского. «Зеркало» произвело на меня какое-то глобальное впечатление, в первую очередь, в мировоззренческом плане. Оно до сих пор очень существенно для меня — не в смысле киноязыка, а в целом, как всеобъемлющее ви́дение жизни. Для примера, такое же ошеломляющее впечатление на меня произвели «Очарованный странник», «Война и мир», другие книги русской классики. При этом я не могу по памяти последовательно воспроизвести «Зеркало» или назвать свой любимый эпизод — я воспринимаю его как нерасчленимое, невероятно цельное кинопроизведение.

Наверное, нет больше ни одного другого режиссера, который настолько бы распадался для меня на двух разных людей, как Тарковский. Я с огорчением недавно пересмотрел «Иваново детство» и понял, что оно мне сейчас совсем не близко — на месте искренности и пронзительности, которые я чувствовал в нем раньше, теперь я вижу оттенки маньеризма. Насколько я принимаю «Зеркало», настолько я бессознательно отторгаю «Сталкера».

Я не люблю Тарковского-философа, мне не нравится, как говорят персонажи в его фильмах. Это не мое — я вообще не люблю философское кино, не люблю, когда режиссер умничает, говорит о каких-то глобальных вещах, мне вообще не близки притчи. Не очень верю, что философия может органично существовать в кино. «Зеркало» — это скорее не философия, а личностное высказывание.

Но и эти, нелюбимые вещи не вызывают у меня пренебрежения. Возможно, умствования режиссера выглядят немножко наивными, но их оправдывает масштаб его дара. Отношение к Тарковскому очень сильно колеблется — от обожествления, пик которого пришелся на 80-е и самое начало 90-х, до резкого неприятия и бравады этим неприятием, что это стало модным уже в последующие годы, как контрреакция на неприкасаемость классика.

Влияние Тарковского... — любопытно, осознанно оно проявляется или нет. Например, очень часто нам с Борисом Хлебниковым говорили, что «Коктебель» продолжает традиции Тарковского. Для нас это звучало как абсолютный нонсенс. Потому что, как я уже говорил, я не люблю в кино философствование. Меня интересуют конкретные, частные персонажи и конкретные, частные истории. Так или иначе, многие увидели в «Коктебеле» именно притчевые обобщения. Можно, конечно, предположить, что Тарковский настолько въелся в мозжечок, что уже бессознательно проявляется в работе. Но,

видимо, это привычное стремление поместить то или иное произведение в какую-ту ячейку. То же самое я читал про «977» Николая Хомерики, в котором я также не вижу непосредственного влияния Тарковского. Если камера ручная, то говорят: «Догма». Если длинные планы — «Тарковский». Такими ярлыками очень удобно пользоваться. Но если заглянуть под них, то суть окажется совершенно другой. «Коктебель» — не притча. «977» — тоже не совсем. Если судить не только по киноязыку, но обратить внимание на авторский взгляд на историю, события, характеры, на степень обобщенности, с которой воспринимается мир, то я скорее вспомню — в связи с Тарковским — «Возвращение». Хотя не вижу смысла записывать и этот фильм в какую-ту категорию.

Меня не покидает ощущение, что Тарковский так мир и воспринимал, каким отражал его в фильмах, он ничего не делал специально, не угождал какой-то конъюнктуре. Собственно, по этому ощущению — конечно же, очень субъективному — и можно отличить оригинал от копий, а автора — от эпигонов.

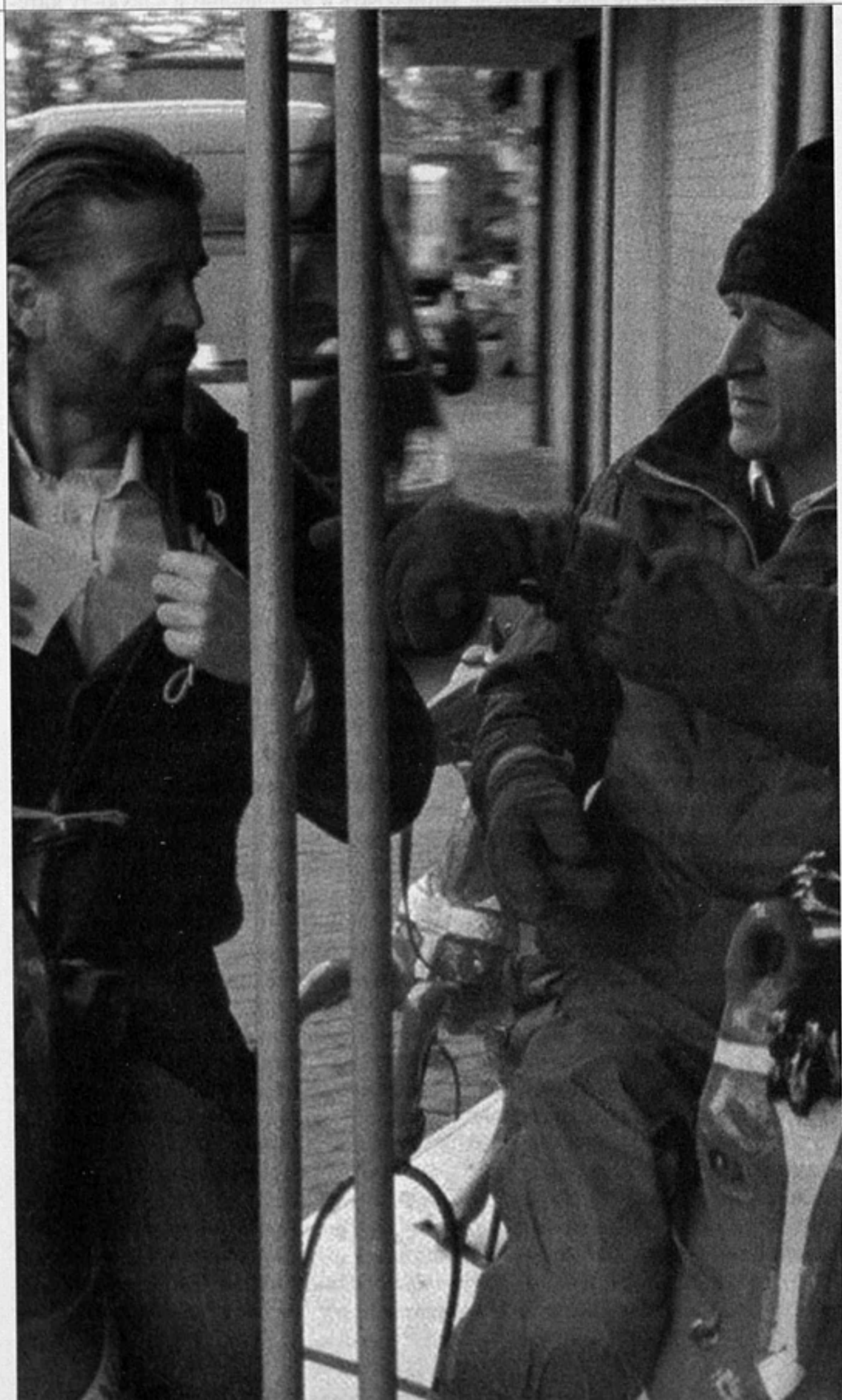
Для меня авторское кино связано с тем, виден ли за фильмом реальный человек или нет, ощутим ли этот человек. В этом смысле я могу сказать, что чувствовал Тарковского, но он никогда не казался близким мне человеком. Но то, как Тарковский боролся за свои фильмы, его одержимость кино может вызывать только уважение и восхищение.

Самобытные, уникальные явления культуры всегда готовят почву для ее развития. Правда, очень вредит, когда есть небольшой загон и там буйно растет что-то одно, затмевая и вытесняя все остальное. Для российского кино, которое явно уже вышло из кризиса хотя бы по количеству картин, крайне важно, что в его истории есть очень большие режиссеры. Есть традиция, ее можно продолжать или не продолжать, она может нравиться или не нравиться, но ее наличие ценно и полезно. Существуй я в другой культуре, не столь богатой кинотрадициями, как российская, возможно, я бы никогда не стал снимать кино. Но эти традиции не сводятся к одному Тарковскому.

Если бы мне нужно было назвать список важнейших для меня фильмов, то «Зеркало» стояло бы в нем на одном из первых мест. А если бы спросили про список важнейших режиссеров, то Тарковский в него, скорее всего, не вошел бы.

В работе над подборкой принимал участие Е.Гусятинский

Р Е П Е Р Т У А Р



«Самый главный босс»,
режиссер
Ларс фон Триер

АНТОН ДОЛИН

Трудно быть богом

На Ларса фон Триера обиделись.

Нет в нынешнем кино второго режиссера, плодящего не только фан-клубы, но и клубы ненавистников, подобно Джастину Тимберлейку или Леонардо Ди Каприо. Хотя фон Триер — не смазливый секс-символ, а стареющий мизантроп из дальнего угла Европы, который и в Америке-то никогда не был. После «Самого главного босса» ряды противников датского умника пополнились, причем за счет перебежчиков. Среди радетелей развлекательного или остросоциального кино всегда хватало ненавистников фон Триера. Теперь в нем разочаровались и умеренно левые интеллектуалы, до сих пор возводившие автора «Догвиля» в ранг духовного лидера. Поистине этот режиссер создает себе врагов так же последовательно и умело, как другие завоевывают сердца друзей.

Ни на кого из его коллег не посыпалось бы столько шишек, сделай они картину, не ответившую общим ожиданиям: один раз промахнулся, с кем не бывает. У него же права на ошибку нет. Сам виноват: смущал народ манифестами, и в нем увидели мессию. Если бы фон Триера не существовало, его следовало бы выдумать. За последние лет тридцать в кино происходило так мало революций, что неугомонный датчанин выполнял роль щуки, из-за которой караси страдают бессонницей, а каждый его фильм поневоле становился поворотным пунктом киноистории. Один из актеров фон Триера как-то даже сказал, что «Догвиль» — самое крупное изобретение кинематографа после открытия цвета (выходит, Dolby Stereo не в счет).

Сколь бы субъективным ни было это суждение, для зрителей фон Триера недлинная история кино XXI века разделилась на две половины —

«Самый главный босс» *(Direktøren for det hele)*
Автор сценария и режиссер **Ларс фон Триер**
Художник **Симоне Грау**
В ролях: **Йенс Альбинус, Петер Ганцлер, Фридрик Тор Фридрикссон, Жан-Марк Барр, Каспер Кристенсен, Миа Лине, Ибен Хьейле и другие**
Zentropa Productions, Memfis Film, Slot Machine, Lucky Red
Дания — Швеция — Исландия — Италия — Франция — Норвегия — Финляндия — Германия
2006

до и после «Догвиля». Теоретики только начали осмыслять ситуацию «после», а вот самому режиссеру она ничего хорошего не принесла. Ни денег, ни призов, ни любви широкой аудитории — одни травмы. Так, отменный фильм «Мандерлай» признали неудавшимся, и даже в Штатах он не вызвал предполагаемого скандала. Новая идеологема не прочиталась из-за повторения приема, ошеломившего публику при первом знакомстве с ним в «Догвиле». Фон Триер лечился от неудачи проверенным методом: написал манифест, где объявил, что в честь пятидесятилетия складывает с себя все ранее принятые обязательства. Для человека, привыкшего обманывать ожидания, худшая мука этим ожиданиям соответствовать.

Фон Триер начал с того, что прервал отношения с продюсером Вибеке Винделоу — до сих пор именно она вела его к фестивальной славе и обеспечивала участие международных звезд в сравнительно малобюджетных фильмах. Режиссер, осуществлявший самые безумные свои замыслы, вдруг запросто отказался, будто «на слабо», от завершения двух глобальных, суливших всемирную славу проектов — от уже прогремевшей трилогии U.S.A. и постановки тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунгов» в Байрейте. Решение не ездить больше в Канн и показывать свои фильмы дома, на крошечном и малозначительном Копенгагенском кинофестивале (когда фон Триеру вручали там приз «За вклад в мировое кино», он даже не появился, чтобы его принять), — нечто вроде добровольной схимы. Может, Дания больше и не тюрьма, но за монастырь вполне сошла. Запершись там, вместо очередной притчи об основах бытия фон Триер снял офисную комедию. Это жест. Отречение если не от трона, то от пресловутого духовного лидерства. За это на него и обиделись.

Стоило «Самому главному боссу» выйти на экраны, как на постановщика посыпались самые абсурдные обвинения. Например, в провинциализме — хотя на локальном материале, в нарочито ограниченных условиях одного офиса фон Триер поднял не менее глобальные вопросы, чем в предыдущих картинах. И обошелся при этом без внешних приманок и провокаций, вроде порноэпизодов, никого не расстрелял и не изнасиловал. Обвиняли его и в саморекламе, что довольно комично: уж для этих целей Канн точно подходит лучше, чем Копенгаген или Сан-Себастьян, где «Самого главного босса» показывали во внеконкурсной панораме. Бесспорно, новый фильм не расширил, а ограничил аудиторию фон Триера. Не лучшей рекламой стало и решение режиссера отказаться от общения с прессой по e-mail или по телефону, от бесед за «круглыми столами» с журналистами ради более детальных интервью с глазу на глаз.

Особенное раздражение вызвало новое «научное» изобретение фон Триера — automavision. Говоря коротко, оно сводится к отказу от оператора: его в «Самом главном боссе» заменяет компьютер, в шутку прозванный Энтони Дод Мэнтлом[1]. По специально разработанной формуле компьютер в каждом конкретном дубле сам, в случайном режиме random, варьирует движения камеры, выстраивает свет и звук. Но automavision способен взбесить лишь того, кто узнал о нем до просмотра и заведомо разозлен на режиссера, проводящего эксперименты на публике. Остальные, не вдаваясь в технические детали, будут следить за интригой, попутно отмечая остроумный и мастерский монтаж эпизодов, снятых в нарочито неряшливой манере, а это было свойственно и предыдущим триеровским фильмам. Только там камера беспрестанно находилась в движении, а тут она статична; вот и вся разница.

А фабула? Зрителям фон Триера она хорошо знакома: идеалист попадает в общество второстепенных персонажей и пытается улучшить их жизнь, но преуспевает с точностью до наоборот. Прежде это проходило на «ура». Нынешнего фон Триера, который повзрослел и больше не хочет походить на своих героев, никто не желает слушать. Снял комедию — так весели народ и не вы-

[1] Датский оператор, снимавший «Догвиль», «Мандерлай» и многие фильмы «Догмы».

пендривайся. Это раньше ты был самый умный, а теперь стал больно умным. Так, правда, не напишут. Скажут: «Фон Триер сам себя перехитрил». Формулы такого рода — единственная благодарность автору, который пошел на сумасшедше смелый по нашим временам шаг и отказался ради творческого самосовершенствования от всех форм PR, возможных в современном радикальном арт-кино.

А стоила ли овчинка выделки? «Самый главный босс» — тот ли фильм, ради которого надо кидать Канн?

С точки зрения тех, кто видел в фон Триере моральный авторитет, художника больших форм и мастера габаритных сюжетов, призванного вывести кинематограф из затяжного кризиса, — безусловно, нет. С точки зрения тех, кто не верит в конъюнктуру фестивальных призов, но признает пользу публичных сеансов психотерапии для людей незаурядного таланта, — конечно, да. Способен ли один датский режиссер спасти кинематограф? Сомнительно. Возможно ли спасти душу режиссера, поставившего на поток производство шедевров? Пожалуй, стоит попробовать.

«Самый главный босс» удивляет переизбытком диалогов (приходится проводить все время просмотра за чтением субтитров, плохо различимых на бледном фоне) и недостаточностью действия. В нем полно бессмысленных профессиональных деталей, перечисление которых напоминает о драматургии Владимира Сорокина: сюжет крутится вокруг авторских прав на продукт под названием Brooker 5, но так и не проясняется, что он собой представляет. Сбивает с толку нехватка оригинальности в фабуле, известной со времен античной комедии и неоднократно использованной Мольером, Корнелем и Гоголем[2]: глуповатый самозванец садится не в свои сани, обретая больше власти, чем ему положила судьба. В финале — разоблачение. Речь о театральном актере-неудачнике, которого нанимают в качестве зиц-председателя, фиктивного директора IT-компании, чтобы выгодно ее продать, уволив всех служащих. Задумал аферу реальный владелец фирмы, давным-давно изобретший фигуру «самого главного босса», злого следователя из-за океана (директор якобы приезжает из Америки, страны-фетиша для фон Триера), а теперь материализовавший ее, дабы остаться в глазах коллег хорошим человеком.

Вот тут дуэт уже более понятный, чем таинственный мир информационных технологий: автор и исполнитель, режиссер и артист. Рассмотрев его, удивляешься еще раз, и так сильно, что повод для прочих недоумений пропадает. Как мог фон Триер — человек с репутацией циника — снять столь саморазоблачительный, самокритичный, беспощадный по отношению к самому себе фильм? И как это могли не заметить и не оценить? К примеру, здесь прямо цитируется «Зеркало» Тарковского, на сеансе которого актер и зашифрованный директор проводят конспиративную встречу. Тарковский — последний духовный лидер той эпохи, которая в этих лидерах нуждалась; по иронии судьбы день выхода комедии фон Триера в российский прокат совпал с 75-летним юбилеем Андрея Арсеньевича. Фон Триер — страстный поклонник Тарковского, а «Самый главный босс» — его «Зеркало». Впрочем, кривое: отражение двоится. Фон Триер — и глава студии Zentropa, финансист, продюсер (расчетливый делец, наживающийся на подчиненных), и маньяк-творец, влюбленный в свои безумные, мало кому понятные идеи (актер, помешанный на театральной практике вымышленного драматурга Гамбини).

Вместе или попеременно они обладают властью. Они и есть самый главный босс, ведущий свои шизофренические диалоги не только в кинозале, но и в других местах, отражающих эгоистический инфантилизм обеих ипостасей господина директора, — у палатки с хот-догами, в зоопарке или парке развлечений верхом на карусельной лошадке. Симулякром вечно отсутствующего в кабинете фиктивного босса в картине служит плюшевый медвежонок, которого в момент катарсиса и обретения реальной власти начальника

[2] Сам фон Триер предпочитает ссылаться на Людвига Гольберга, «датского Мольера».

над подчиненными скидывают со скалы в море. Своей любви к детским играм, компьютерным или более старомодным (в его рабочем кабинете стоит старинный пинбольный автомат), многодетный отец фон Триер не скрывал никогда. Ну а временное впадение в детство — базисный принцип любого психотерапевтического сеанса, каковым в конечном счете и является «Самый главный босс».

Исполнители Триер-дуэта — Йенс Альбинус (актер) и Петер Ганцлер (наниматель). Первый уже в «Идиотах», выступая под именем Стоффер, был alter ego режиссера: на съемках фон Триер сам играл роль идиота-лидера, являвшегося на площадку без штанов и призывавшего актеров присоединиться к игре, а по сюжету это амплуа принадлежало Альбинусу. Второй — известный телеактер, чьим наибольшим успехом в кино стала роль мягкосердечного портье в «Итальянском для начинающих» (фильме производства Zentropa, кстати). Один — театральный гуру, исполнявший главную роль в «Гамлете», поставленном в декорациях реального Эльсинора: его герой — тварь дрожащая, но власть имеющая. Второй — неизменный симпатяга, артист стабильного амплуа: тем лучше ему удается роль мерзавца. Остальные персонажи — по большому счету зрители интерактивного спектакля на двоих. А эти двое сражаются за власть над аудиторией, и битва показана фон Триером столь комично, что к его отстраненной позиции невыездного отшельника сразу проникаешься симпатией.

И сам фон Триер как автор «Королевства», и актеры «Самого главного босса», сплошь звезды датских сериалов, хорошо знакомы с телевизионной эстетикой и ее властью над публикой. Потому они чуть пародируют стиль малобюджетных ситкомов: не хватает лишь смеха за кадром (но фон Триер признается, что нарочно перегрузил фильм текстом, чтобы не оставлять зрителю времени посмеяться). Телевидение, а не кино — портрет нации, и «Самый главный босс» — самый национальный из проектов фон Триера. В этом смысле решение устроить премьеру в Копенгагене было логичным. Датчане толерантны и эксцентричны, больше склонны к подчинению, чем к доминированию. Они демократы, либералы, социалисты... Стоп, а при чем тут датчане? Не идет ли речь об обобщенном образе европейской публики — той, которая сделала славу фон Триеру, превозносила или ругала его фильмы, находилась с ней в коммуникации все эти годы?

И не пора ли покончить с этим садо-мазо мезальянсом? С годами чувства слабеют. До «Танцующей в темноте» публика ломилась на фон Триера, теперь поостыла. Да и сам он, двинувшись после «Догвиля» в сторону литературы, начинает чувствовать себя чужаком в мире кино. Чужак может пытаться ассимилироваться (в разномастной компании офисных креативщиков «Самого главного босса» работает и американец — давний друг фон Триера актер Жан-Марк Барр тут вволю поглумился над своей ролью в «Европе») и стать предметом для насмешек. А может взглянуть на когда-то родной мир со стороны. Такой взгляд — удел другого персонажа. Он исландец, житель литературной страны с 99-процентной грамотностью населения и почти полным отсутствием кинематографа, знает наизусть «Эдду» и понимает, как мало реального смысла в кажущейся демократии. Как скудна почва, на которой датчане-идеалисты взращивают столь милые им нравственные ценности. Он бизнесмен — и покупает компанию, разгоняет персонал, разрушает грядущую идиллию, компенсируя датскую обходительность отборной бранью. Забавно, что в этой роли выступает единственный человек в Исландии, хорошо понимающий в кино, — глава Киноинститута и режиссер Фридрик Тор Фридрикссон. Фон Триер, впрочем, пригласил симпатичного усача не как кинематографиста, а как исландца: ни одного фильма Фридрикссона он не смотрел.

Об отношениях доминирования Дании над Исландией можно рассуждать долго, но политический подтекст в «Самом главном боссе» не главное. Затрагивая тему пагубности власти, фон Триер имеет в виду не мягчайший монархический строй своей родной страны, а творческую диктатуру. Себя то есть.

Эта комедия — самый честный его фильм. Ведь здесь фон Триер не только постулирует давно знакомую по его картинам истину: «Идеализм ведет к злу», но и отвечает на вопрос «почему?». Идеализм требует стремления к изменению мира (хотя бы воображаемому, как в «Танцующей в темноте»), а для этого нужна власть. Кинорежиссер обладает властью. Такой, как фон Триер (сам пишущий сценарии, монтирующий, хватающийся за камеру и т.д.), — вдвойне. Может ли власть быть использованной во благо? Хотя бы в ограниченном пространстве одной комедии?

Ответ отрицательный. Власть позволяет жульничать, лгать, пользоваться кошельком и телом подчиненного, требовать к себе любви или вызывать ее при помощи обмана. Власть идеи, абстракции, каковой является Самый главный босс — он у каждого из сотрудников свой, индивидуальный, а актер лишь является многоликой проекцией, — особенно сильна. Самозванец Кристофер получает в финале полную власть над ситуацией и тут же употребляет ее во зло: он тоже подчинен идее. Идея носит имя Гамбини. Это магическое сочетание звуков списано фон Триером с грузовика, возившего овощи. О гениальном Гамбини мы знаем крайне мало — в основном то, что он утвердил свою мифическую власть над мозгом Кристофера, ниспровергнув авторитет Ибсена и заявив, что тот был полным дерьмом. Гамбини — очевидная автопародия фон Триера. А сняв «Самого главного босса», он, по сути, признался, что предпочитает имиджу гения имидж полного дерьма.

В этом проявлен не только мазохизм, который Ларс фон Триер считает национальной чертой датчан, но и концептуальное нежелание властвовать. Даже в умах. И automavision изобретен не для улучшения качества картинки, а в подтверждение концепции: как минимум от контроля (то есть власти) над камерой фон Триер уже демонстративно отказался. Трудно быть богом, а стать им — проще простого. Быть идеалистом нехорошо, но идеей — стократ хуже. Фон Триер, успевший за свою жизнь сменить убеждения иудея, атеиста и католика, в последние годы все более упорно склоняется к признанию существования Высшей Воли и к последующей борьбе с этой Волей. Если Самый главный босс при всем желании не может нести благо, каковы же масштабы зла, исходящего от Босса самого главного босса? Этому будет посвящена следующая картина фон Триера «Антихрист». Тоже, кстати, жанровое будет кино — заявлено как фильм ужасов.

«Самый главный босс» сопровождается закадровым авторским комментарием. Последняя реплика гласит: «Я приношу извинения как тем, кто ждал большего, так и тем, кто желал меньшего; те, кто получил то, за чем пришел, заслуживают этого». Звучит, как ритуальное прощание со зрителями, но в реальности Ларс фон Триер имеет в виду то, что сказано: впечатление от этой комедии определяется тем, чего ты от нее ждал. Перед нами фильм-зеркало — то ловко законспирированный манифест об основах эстетики и этики, то непритязательная комедия.

А сделал ее не Христос и не Антихрист, а очень умный человек и неправдоподобно талантливый режиссер. Когда он был никем и ему не терпелось стать знаменитым и важным, он приделал к фамилии приставку «фон». Теперь, войдя в аристократию мировой культуры, пытается от нее отделаться. Просто Триер.

НИНА ЦЫРКУН

Зверь смеющийся

«Последний король Шотландии»
(The Last King of Scotland)
По одноименному роману Джайлса Фодена
Авторы сценария **Джереми Брок, Питер Морган, Джон Пенхолл**
Режиссер **Кевин Макдоналд**
Оператор **Энтони Дод Мантл**
Художник **Майкл Карлин**
Композитор **Алекс Хеффс**
В ролях: **Форест Уитэкер, Джеймс Мак-Эвой, Найджел Стоун, Джиллиан Андерсон, Керри Вашингтон и другие**
DNA Films, Fox Searchlight Pictures, FilmFour
США
2006

Наверное, надо напомнить, кто такой Иди Амин. В свое время, с 1971 по 1979 годы, этот правитель Уганды, захвативший власть в результате военного переворота, слыл одним из «друзей» Советского Союза, поставлявшего ему оружие, а когда мир широко обсуждал его преступления против человечности, в России было не до него, так что эта фигура мало у нас известна. Собственно, я тоже впервые о нем узнала, переводя полудокументальный роман Чарлза Буковски «Голливуд». Там подробно описывается документальное кино про Иди Амина, которое снял друг писателя Барбет Шредер. Буковски называет его Лидо Мамин и характеризует кратко, но емко: «Лидо Мамин был масштабным человеком, и в физическом плане, и в плане амбиций, а его страна — маленькой и бедной. Зато с большими странами он играл на обе руки, продавая и перепродавая любой товар — от валюты до оружия. В глубине души ему хотелось ни много ни мало как править миром. Этот чертов ублюдок обладал потрясающим чувством юмора. Он допер до того, что жизнь гроша ломаного не стоит — если, конечно, речь идет не о его собственной. В его владениях всякого, кому случалось вызвать хоть малейшее подозрение в нелояльности, тут же топили в речке. И в ней плавало столько трупов, что крокодилы обожрались и глядеть в их стороны не хотели». В действительности фильм назывался «Иди Амин Дада. Автопортрет», в романе — «Зверь смеющийся». Официальный титул Иди Амина звучал так: «Его превосходительство пожизненный президент, фельдмаршал Аль Хаджи Иди Амин, властелин всех зверей на суше и рыб в море, победитель Британской империи в Африке вообще и в Уганде в частности». Он умер своей смертью в 2003 году в Саудов-

ской Аравии и, говорят, находился после своего свержения под опекой личных друзей Джорджа Буша-младшего, избежав каких-либо преследований за свои преступления.

Фильм Кевина Макдоналда «Последний король Шотландии» — первая игровая картина об этом чудовище-каннибале, снимавшаяся в Уганде с разрешения сегодняшнего президента страны Йовери Мусевени, искренне заинтересовавшегося тем, чтобы эта история предстала на экране без прикрас, во всей своей жестокой правде.

Макдоналд экранизировал одноименный роман Джайлса Фодена, вышедший в свет в 1998 году. Материал, который лег в основу книги, столь красноречив и ужасен сам по себе, что говорить о его художественных достоинствах не приходится. Достаточно того, что это просто честная книга. А экранизация, соответственно, тоже честная и художественными открытиями не блещет, да и бог с ними. Ее можно рассматривать как учебник психологии диктаторов, который следует внимательно изучить. Правда, повторяемость событий, изложенных в этом учебнике, к сожалению, подтверждает тот печальный факт, что история никого ничему не учит. А может быть, дело не в истории, а как раз в психологии: ведь каждый диктатор из века в век и из страны в страну играет на одних и тех же человеческих струнах, которые, видимо, не поддаются перенастройке.

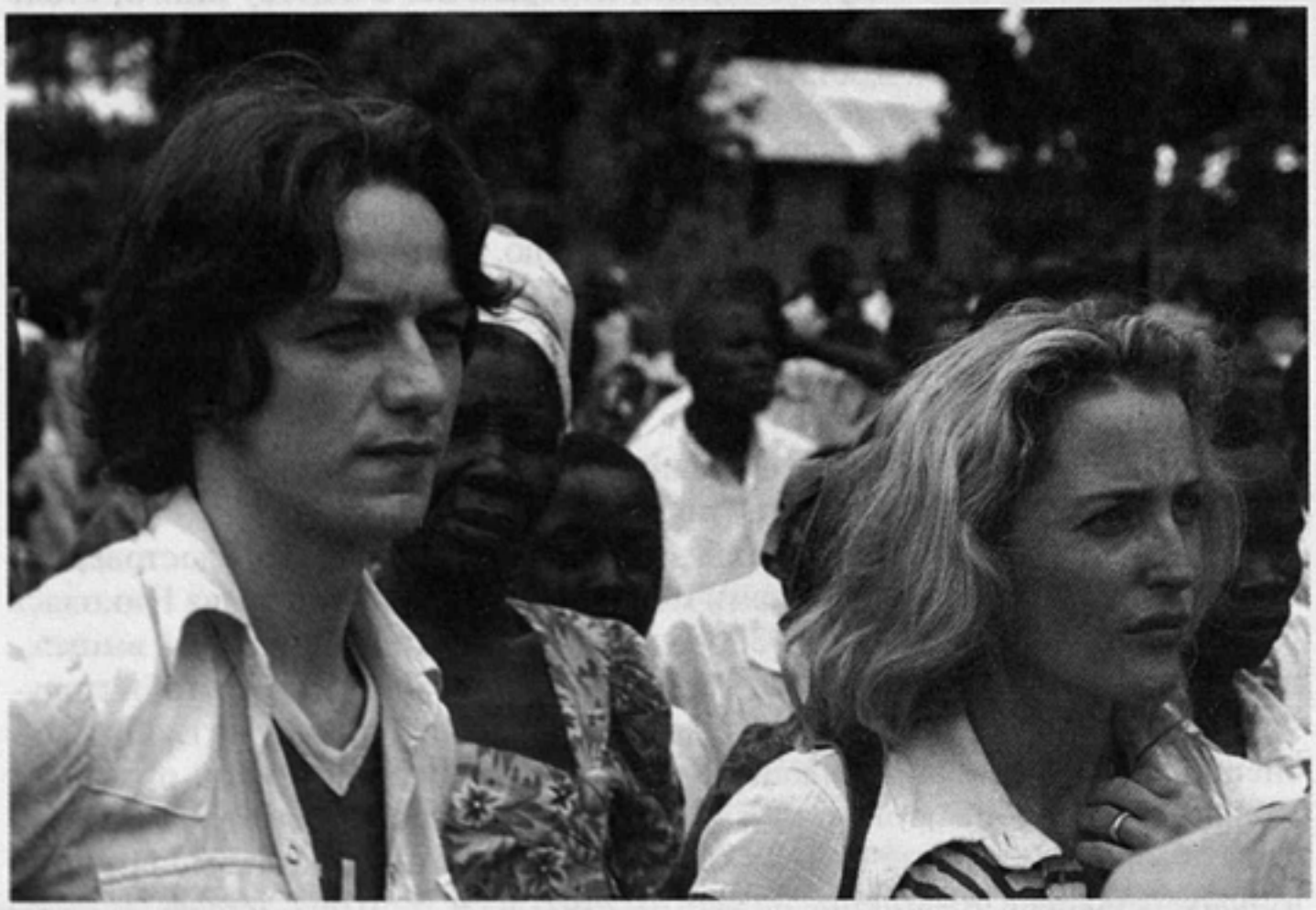
Так или иначе, исполнитель главной роли Форест Уитэкер справедливо был номинирован на «Оскар» и заслуженно его получил.

Эта история рассказана от лица вымышленного, но вполне достоверного персонажа. Она увидена глазами молодого шотландского врача Николаса Гарригана (Джеймс Мак-Эвой). Закончив университет, амбициозный выпускник решил отправиться в какую-нибудь экзотическую страну, чтобы получить свою долю приключений и денег. Ткнув пальцем в точку на глобусе, он сперва попал в Канаду, но Канада не подошла. Второй точкой оказалась Уганда. Приехав в африканскую миссию, он быстро убеждается в правоте слов тамошних старожилов — помочь аборигенам никакие белые врачи не в силах, те больше полагаются на местных знахарей. Зато он с легкостью заводит интрижку с женой главврача Сарой (Джиллиан Андерсон), но без проблем расстается и с ней, и со своей должностью, становясь личным врачом и конфидентом самого Иди Амина. Тот, кстати сказать, испытывает особое пристрастие к Шотландии, потому что шотландцы искони противостояли англичанам. А к Англии у Иди Амина особый счет; он, бывший офицер Британского королевского африканского корпуса, получил власть не без ее помощи, но англичане дали ему почувствовать и собственную зависимость от них, собственную второсортность. Так что он не прочь пощеголять в килте, а его гвардия — тоже в шотландской униформе — играет на волынках. И некоторые из его восемнадцати детей носят шотландские имена.

Форест Уитэкер в роли Иди Амина доминирует на экране — он действительно огромен, особенно в мешковатом генеральском кителе, обильно украшенном золотым позументом и золотыми погонами. Он похож на медведя — зверя, который, особенно в зоопарках или на цирковой арене, ошибочно кажется добродушным и безобидным, но на самом деле коварен и непредсказуем. Иди Амин тоже поначалу кажется Николасу простым, веселым и свойским. Подобно десяткам и тысячам людей, Николас попадает под гипноз очарования его силы. После того как президентская машина столкнулась на дороге с буйволом и Амин поранил руку, а Николас наложил шину, Амин затеял символический обмен — выпросил у Ника его футболку, а на него надел свой генеральский китель: «Ты теперь такой же генерал, как я!» Но в каждом его поступке видна двойственность, которую Ник видит, но старается не замечать. Он заключил сделку с дьяволом и вынужден принимать его условия игры. Хотя, конечно, надо признать, что ему было сделано предложение, от которого не отказываются. Улыбаясь врачу, генерал кровожадно наблюдает за мучениями раненого буйвола, и никто из свиты не торопится оборвать страдания животного, пока сам Ник его не застрелит. Можно допустить, что

Николас списал этот наглядный урок бесчеловечного обращения с несчастным буйволом на общее замешательство. А потом Иди Амин постарался его изолировать, поместив в шикарные апартаменты отеля в Кампале.

Амин приручает Николаса, начиная с обыкновенного подкупа и примитивной лести: «У тебя будет все, что захочешь!» — и дарит то дорогой костюм, то автомобиль. Он притворно откровенничает, прибегая к типичной риторике диктаторов: «Я не хотел быть президентом, но народ избрал меня... Вместе с тобой мы поможем миллионам людей!» На Западе бытовало мнение, что Иди Амин безумен — его жестокость и реальное людоедство выхо-



«Последний король Шотландии»

дили за всякие границы. Но Форест Уитэкер безумие не играет. Его персонаж умен и проницателен, как бес, он прекрасно знает человеческую природу, и в Николасе, белом парне с другого конца света, для него нет и малейшей загадки, ему и откровений от него никаких не нужно, он все видит насквозь: «О, дело в женщине! Она замужняя, да? Ну, теперь ты мне еще более интересен!»

Этот зверь действительно любит посмеяться и инсценирует родео, со словами «У нас тоже есть ковбои!» заарканивая одного из присных своих.

Подобно всем тиранам-душегубам, Иди Амин мнителен — трусит при малейших признаках болезни — и подозрителен, часто повторяя: «Я окружен предателями. Я никому не могу доверять. Меня хотят убить». Временами он испытывает детский, панический ужас, но уповает только на грубую силу: «Тот, кто обнаруживает страх, становится слабым, и его порабощают».

В сущности, Николас ему совсем не нужен, как не нужны вообще никакие советчики и консультанты. Для него этот мальчишка — «белая обезьянка», которой он тешится, тренируя на нем собственную догадливость и свое умение манипулировать людьми. Уитэкер не прибегает ни к каким специальным приспособлениям, не таращит глаза, не корчит страшные рожи. Достаточно того, что Амин с удовольствием разыгрывает перед наивно доверчивым парнем, гордым тем, что попал в фавор к великому человеку, целые спектакли. Он, к примеру, вызывает Ника во дворец, чтобы показать английскую газету, где пишут, что правитель Уганды — людоед. Спрашивает с притворным беспокойством совета: «Что мне делать, Николас?» Польщенный Гарриган предлагает созвать пресс-конференцию, открыто объясниться с журналистами — и получает в ответ благодарное: «Что бы я делал без моего Николаса!» Растроганный Амин целует Ника и, внезапно отстранившись и гля-

дя на него совсем другими, жесткими глазами, в упор огорошивает: «А что у тебя на уме?» Уитэкер дает нам понять, что Иди Амин просчитывает все ходы будущего поведения Николаса, о каковых тот и сам еще не знает. Диктатор прекрасно понимает, что тот, кто предал раз, предаст и в другой. А пресс-конференцию он-таки устраивает, превращая ее в фарс, весело издеваясь над англичанами: «Мы создадим фонд помощи Англии, будем посылать фрукты, чтобы они там не голодали!»

Коварному Иди Амину удалось добиться того, что он втайне замышлял, приручая Николаса, — превратить его в трясущегося от страха предателя. В сущности, и с целой нацией он провел тот же эксперимент, что и с отдельно взятым не очень умным чужаком. В основе его тактики — испытанная демагогия. Он произносит зажигательные популистские речи перед толпой, и в его фигуре можно узнать и Муссолини, и Гитлера, и Сталина, обладавших той же сокрушительной, безотказно действующей на малых сих харизмой. Начинает с самоуничижения: «Я из бедной семьи, я такой же, как вы, я — это вы!», постепенно переходя к пламенным призывам, доводя народ до экстатического исступления.

Конечно, в конце концов глаза у Николаса открываются, хотя и поздновато. В припадке преданности он идет на тот шаг, которого ждал от него Иди Амин: сообщает ему о том, что премьер-министр как-то подозрительно часто беседует с английскими дипломатами. Вскоре премьер незаметно исчезает, как и прежде исчезали многие и многие другие. Но по-настоящему Ник чувствует опасность, когда, потеряв бдительность, он закрутил роман с Кей Амин (Керри Вашингтон), одной из жен Иди Амина, что стоило бедной женщине жизни. Теперь ему приходится покупать себе свободу, согласившись на убийство президента: в этом случае английский дипломат обещает устроить ему побег. Но он недооценивает будущую жертву — проницательный Иди Амин понимает, что Ник готов его отравить и, по обыкновению, не сразу приказывает убить, а затевает с ним игру в кошки-мышки. Николасу приходится испытать ужасы пыток, прежде чем ему удается чудом спастись — благодаря жертвенной помощи своего коллеги...

Фильм Макдоналда строится как классический байопик с элементами триллера и мелодрамы: после серии смертей и жуткой сцены с изуродованными трупами в каком-то страшном хранилище он заканчивается спасением (Николаса) в последнюю минуту, обрываясь на полуслове. Последующая история Иди Амина досказывается титрами, и зритель не получит желанного «катарсиса», увидев свержение всесильного диктатора-людоеда. Да, собственно, никакого катарсиса тут и быть не могло — ведь Иди Амин, отправивший на тот свет по разным оценкам от трехсот тысяч до полумиллиона человек, мирно закончил жизнь в своей постели. Хотя, кто знает, может быть, лишение власти было для него хуже смерти. Тогда справедливость в самом деле восторжествовала.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Король былого и грядущего

«Бобби» *(Bobby)*
Автор сценария и режиссер **Эмилио Эстевес**
Оператор **Майкл Барретт**
Художник **Патти Подеста**
Композитор **Марк Ишэм**
В ролях: **Энтони Хопкинс, Гарри Белафонте, Деми Мур, Эмилио Эстевес, Шэрон Стоун, Уильям Мейси, Хизер Грэм, Линдсей Лохан, Элайджа Вуд, Эштон Катчер, Шайа Ла Бёф, Ник Кэннон, Джой Брайант, Мартин Шин, Хелен Хант, Джошуа Джексон, Лоренс Фишберн, Кристиан Слейтер, Фредди Родригес, Джейкоб Варгас и другие**
Bold Films, Holly Wiersma Productions
США
2006

4 июня 1968 года стало одним из лучших дней в жизни сенатора Роберта Кеннеди. Блистательный любимец публики закрепил свои позиции, выиграв так называемые primaries в штатах Южная Дакота и Калифорния у соратника по партии и сильного соперника Юджина Маккарти, который своими интригами вынудил Бобби после долгих раздумий и уговоров объявить о вступлении в борьбу за президентское кресло. Однако уже следующий день стал последним в жизни сорокадвухлетнего Бобби, носившего мальчишескую стрижку и казавшегося немного застенчивым вопреки своей победительной внешности и принадлежности к могучему клану Кеннеди. Сирхан Сирхан, молодой палестинец с безумным взглядом и агитационным плакатиком в руках (а может, и личный охранник Бобби тоже, и кто-то еще — пуль, извлеченных из тела, было четыре) выстрелил в него дважды, когда он шел через кухню отеля «Амбассадор» в Лос-Анджелесе.

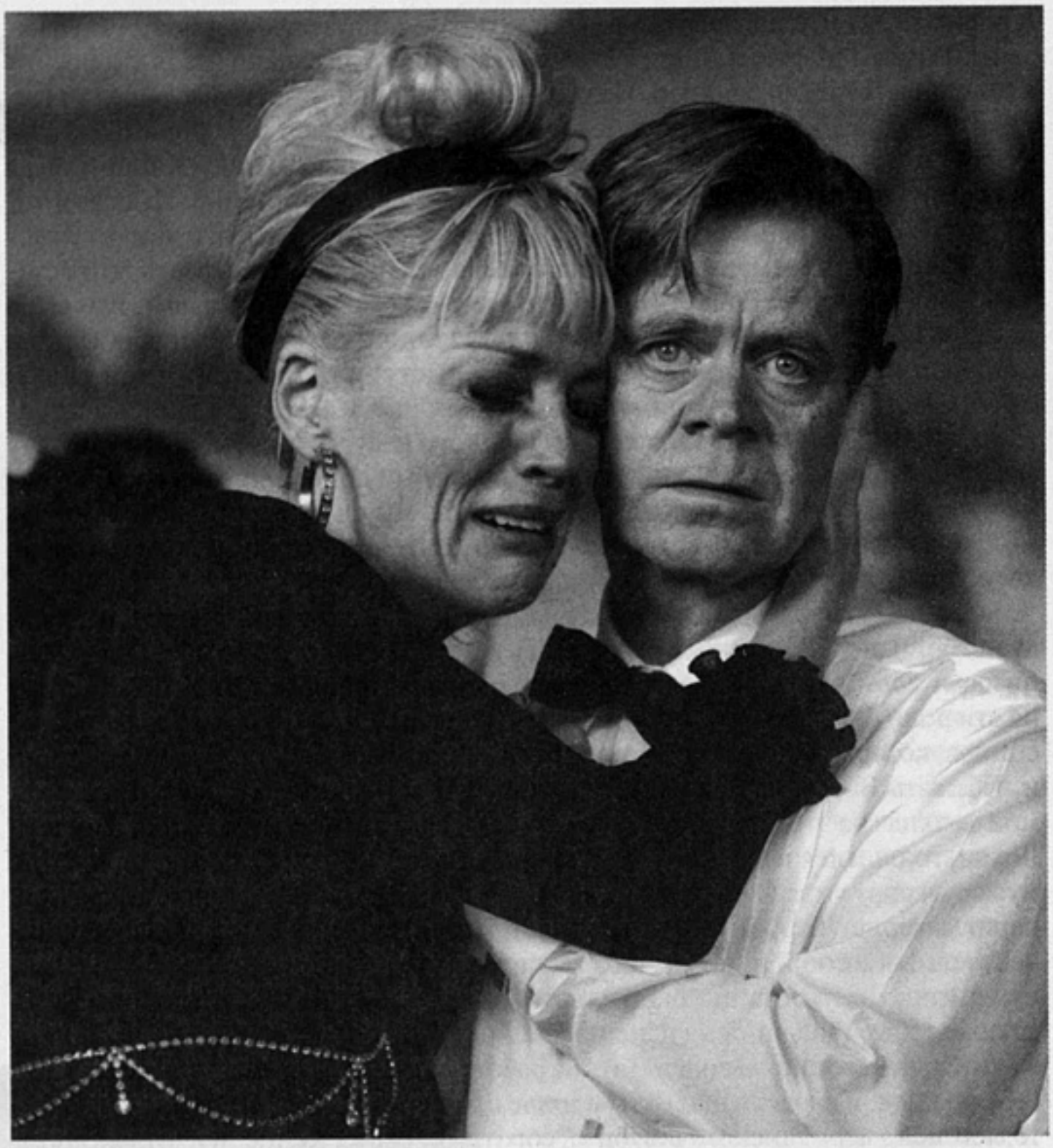
В тот же день знаменитый питчер бейсбольной команды Los Angeles Dodgers Дон Дрисдейл отличился на своем родном стадионе так, что в случае если бы Сирхан Сирхан сидел тихо дома, то это событие для многих американцев стало бы равным победе Кеннеди в предварительных выборах. Дрисдейл был на десять лет моложе Роберта Кеннеди, но его карьера уже заканчивалась. В следующем году он ушел из большого спорта, став комментатором. Бейсболист был чем-то похож на Бобби — тот же склад лица, неправильные, но обаятельные черты, такая же открытая улыбка.

За пару дней до этого феминистка-наркоманка Валери Соланас, отчаявшись иным способом добиться известности, стреляла в поп-артиста Энди Уорхола, серьезно ранив его.

А ровно за два месяца до этого в чернокожего проповедника и борца за гражданские права Мартина Лютера Кинга, вышедшего на балкон отеля «Лоррейн» в Мемфисе, стрелял снайпер. Незадолго до этого Кинг произнес перед участниками, скажем так, «марша несогласных» проповедь, в которой говорил и о том, что понимает, какой опасности подвергает свою жизнь. «Когда-нибудь мы все начинаем трезво думать о своем последнем земном дне. Иногда я тоже думаю о собственных похоронах. Но не думаю об этом как о чем-то ужасном. И время от времени я спрашиваю себя, что бы я хотел сказать, что оставить в память о себе? Единственное, что я могу сделать — это оставить вам свою жизнь». Роберт Кеннеди, вопреки запрету личной службы безопасности, на следующий день после убийства Кинга выступил с программной речью о бессмысленности эскалации насилия в Америке. Кстати, эта запись доступна целиком всем пользователям популярного ресурса YouTube. Именно эту знаменитую речь, а не победный приветственный спич, произнесенный Кеннеди роковым вечером в отеле «Амбассадор», мы слышим с экрана. В фильме с легкомысленным названием «Бобби» погибший сенатор показан очень дозированно и только в документальных кадрах.

Основу сюжета составляют полувымышленные, но очень похожие на правду истории людей, которые находились в этот день в отеле «Амбассадор», занимаясь своими делами, и стали невольными очевидцами убийства. Кастинг на эти роли был проведен в своем роде выдающийся. Пару бывших одноклассников, которые собираются пожениться, чтобы парень мог откосить от армии и избежать Вьетнама, сыграли Элайджа Вуд, по-прежнему связанный с темой кольца (на этот раз обручального), и замечательно веснушчатая Линдсей Лохан, годящаяся в наследницы Сьюзен Сэрендон. Стареющий и теряющий мужскую силу управляющий отеля (Уильям Мейси), женатый на гостиничной парикмахерше (Шэрон Стоун), не знает, как распутаться с молодой любовницей, телефонисткой на коммутаторе (Хизер Грэм), у которой в широко распахнутых глазах застыл панический ужас никогда не выйти замуж и не продвинуться по службе. Ушедший на пенсию швейцар (Энтони Хопкинс) никак не может избавиться от привычки ходить на работу, поэтому блуждает по отелю, ворча себе под нос, и играет в шахматы в холле с бывшим коллегой (Гарри Белафонте, легенда американского шоубиза, соратник Джона Кеннеди и душеприказчик Мартина Лютера Кинга). Пара постояльцев (Мартин Шин и Хелен Хант), запутавшихся в своем неравном браке, после бессмысленной истерики жены идут в магазин покупать туфли к вечернему платью взамен тех, что были забыты дома. Эштон Катчер пытается изобразить хиппи-наркодилера, который продает первую дозу «наркотика эпохи» ЛСД паре юных идиотов (Шайа Ла Бёф и Брайан Герати) из предвыборного штаба Кеннеди, желающих расширить сознание, пока в самом штабе пылают костры амбиций и помощники сенатора начинают делить посты в президентской администрации. Чешская журналистка (Светлана Меткина) из газеты «Руде право», невесть как попавшая в Калифорнию, выпрашивает у них пять минут с будущим президентом США, но они ее клеймят за коммунизм, ничего не зная о Пражской весне.

Метрдотеля-расиста (Кристиан Слейтер) увольняют с работы за то, что он агрессивно проявляет свою нескрываемую неприязнь к мексиканцам-нелегалам, имеющим наглость претендовать на избирательные права, увлекаться бейсболом и собираться вечером на игру Los Angeles Dodgers вместо того, чтобы убирать грязные тарелки после фуршета. Маленькие мексиканцы работают на кухне под руководством громадного чернокожего шеф-повара (Лоренс Фишберн), который философствует за обедом, как и подобает наследнику Морфеуса из «Матрицы». Именно этот пророк с половником за несколько часов до убийства напишет на стене титул короля Артура: The Once and Future King (Король былого и грядущего). И свяжет этим в одно смысловое кольцо легендарную личность англосаксонского мира, погибшего борца за права цветного населения, обреченного на смерть сенатора и нацеленного в светлое будущее молодого мексиканца (Фредди Родригес из сериала «Клиент всегда мертв»), который подарил ему свой драгоценный билет на бейсбол.



«Бобби»

А Деми Мур играет пустившую свою жизнь под откос певичку-алкоголичку, приглашенную выступить на победной вечеринке Роберта Кеннеди, а потом готовую петь за полцены весь мертвый сезон в Лас-Вегасе. Сам режиссер фильма Эмилио Эстевес сыграл роль несчастливого мужа-менеджера этой певицы, прощающего ей все и преданного, как собака, которую он выгуливает на лужайке перед отелем. Сцена, в которой Шэрон Стоун, рассуждая о превратностях женской доли, причесывает Деми Мур, а та говорит, что «все мы шлюхи, только не всем за это платят», и обе нисколько не скрывают, а скорее любуются своим ветеранским возрастом, достойна войти в каталог самых ярких издевательств голливудских див над бронебойными имиджами «фабрики грез». Деми Мур к тому же очень стильно промурлыкала и нашептала неувядаемый шлягер «Louie, Louie». В этом месте выдумка ближе всего подходит к правде жизни, напоминая о судьбе знаменитой блюзовой певицы Розмари Клуни, тетушки Джорджа Клуни, которая была очень близкой подругой Роберта Кеннеди, пела для его гостей в тот самый вечер в отеле «Амбассадор», находилась совсем рядом, когда в него стреляли, и отправилась в разрушительный двухгодичный запой после его смерти.

В общем, нам показан обычный день, не предвещавший ничего особенного. Оболтусы обсуждают с официанткой в баре, была ли дублерша в свеженьком хите Майка Николса «Выпускник» у артистки Энни Бэнкрофт, сыгравшей миссис Робинсон, которая соблазняет Дастина Хоффмана топлесс. Трио девушек The Supremes, трое парней из Cream и трое парней из Moody Blues, Арета Франклин и Стиви Уандер, поют за кадром песенки своей золотой поры. У парикмахерши веки украшены густыми тенями цвета синьки, и Шэрон

Стоун играет женщину, которая явно не раз посмотрела «Кто боится Вирджинии Вулф?». У пьяной певички начес такой высоты и мощи, что, кажется, Деми Мур проще снова побриться, как в «Солдате Джейн», чем расчесать его. У моей мамы были такие лодочки, что примеряет в магазине Хелен Хант, и она точно так же, как героиня фильма, любила повторять: «Дело не в том, жмут ли туфли, а в том, как они смотрятся». И песня «Звуки тишины» сладкоголосых соловьев эпохи Саймона и Гарфанкела за прошедшие четыре десятка лет не перестала вызывать конвульсивные слезы и комок в горле, как, впрочем, и весь их альбом, написанный к фильму «Выпускник». Эта пестрая «жизни мышья беготня» чем-то похожа на эпизод из нескончаемой «мыльной оперы» и показана с вполне понятной иронией, которую туманит дымка ностальгии. А мягкие краски погожего летнего дня, как бы обещающего разрешить к вечеру все конфликты и закатить праздник после заката, резко контрастируют с тем заранее объявленным событием, которое должно связать разрозненные судьбы персонажей в один узел. Автор фильма хотел показать некий социальный пласт американского общества накануне больших перемен: Америку нестабильную, лишенную либо цели, либо надежды, погрязшую в крупных ошибках и мелких неприятностях, не способную защитить себя от безумца с ружьем. Саспенс заключается в том, что зритель заранее знает, к чему приведет эта рассыпанная по месту преступления мозаика. Знает, что надежды не сбудутся, а цель превратится в мишень. Пока Энтони Хопкинс провожает восторженным взглядом стремительно вошедшего в отель Кеннеди, незаметно для всех в дверь проскальзывает тень щуплого юноши. Убийца стоял в толпе, обожающей Кеннеди, где-то рядом с истеричкой, забывшей о врезающихся в ноги новых туфлях, парикмахершей, помолодевшей на глазах, и взволнованной репортершей из Чехословакии, которой были обещаны ее пять минут с Кеннеди. Кому-то из этих людей тоже достанутся пули (это правда), кто-то погибнет (это неправда), а гордые слова «Король былого и грядущего», написанные на стене, станут живым укором.

Применив прием, которым так виртуозно пользовался Роберт Олтмен, Эстевес, режиссер, конечно, совсем другого ранга (впрочем, на его счету есть удачная комедия абсурда «Парни за работой»), не прогадал, сделав сложноподчиненную отсылку к первому фильму-мозаике — «Гранд-отелю» Эдмунда Голдинга (1932), которому вручили «Оскар» именно в отеле «Амбассадор», где тогда проходила церемония. Исторический красавец отель под недовольный ропот общественности и настоятельные просьбы вдовы Роберта Кеннеди недавно разрушили, чтобы построить на этом месте школу имени Бобби. Но Эстевес успел отснять часть сцен в аутентичной обстановке. Поскольку сценарий писался лет семь, ниточки символов потянулись сами собой: тут и рухнувшие башни-близнецы, и война в Ираке, и нарастающее недовольство Бушем-младшим во всей стране и отдельно взятом государстве Голливуд, и даже чокнутый корейский студент, перестрелявший кучу народу в Вирджинском университете.

«Бобби», конечно, не великий, но хорошо придуманный и тщательно сделанный фильм. Однако как бы ни были удачны репризы и саундтрек, как бы ни были точны актеры и детали, как бы ловко ни была использована аллюзия с королем Артуром и легкая ручная камера — все это забудется. А вот речь Роберта Кеннеди — нет. Это не бог весть какое изощренное красноречие. Там только одна повторяющаяся мысль о том, что насилие порождает насилие и каждый ответствен за это. Он говорит, не актерствуя, даже как-то неуверенно, будто спичрайтеры тут ни при чем. Это всего лишь слова, слова, слова. Однако они оставляют иррациональное чувство потери. Забываешь о том, что Кеннеди, как потомственный политик, умело пользовался привлекательностью идеализма и простых истин, и действительно видишь короля былого и грядущего, который почему-то никак не почтит своим присутствием наше убогое настоящее.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Майские запахи

— У тебя приход есть?
— Что?
— Весна пахнет? Бывало, вдохну кусок мая, и всякая дурь в голову лезет. А теперь вдохну — и ничего. Нет прихода.
Из фильма «Май»

Видимо, сценаристу Илье Рубинштейну подтачивала нервы чеченская проблема, а из головы не выходил случай на встрече одноклассников: бывшие школьники рассказывали, чего добились, и один из них со словами: «А я — простой инженер!» выскочил из класса. «С каких это пор быть простым инженером зазорно?» — задался логичным вопросом Илья Рубинштейн и легко набросал сценарий о хорошем человеке непопулярной профессии. Старлей Печалин (так зовут его героя) едет из Чечни в Москву по делам службы. За три коротких дня он успевает увидеться с однополчанами, попасть на встречу выпускников, влюбиться, а также сделать с десяток добрых дел. Что немаловажно: отпуск старлея пришелся на майские праздники и потому проходит под марш Победы.

Ввиду того что сценарий «Мая» писался в стол, никаких мер по сбору кассы автор не предусмотрел. А поскольку вокруг слишком мало убедительных примеров «хорошего человека непопулярной профессии», образцы извлекались из истории и киноклассики; прототипами главного персонажа послужили поэты-фронтовики и герои легендарных картин «Баллада о солдате» и «Женя, Женечка и «катюша». Романтичные герои, оттепельное время, титаны профессии... Словом, ностальгия хлынула на листы сценария, а она такая... такая благоухающая и неуловимая субстанция. Не приход — приходище!

«Май»
Автор сценария **Илья Рубинштейн**
Режиссеры **Илья Рубинштейн, Марат Рафиков**
Операторы **Александр Карюк, Геннадий Карюк**
Художник **Валентин Гидулянов**
Музыка: **SounDrama**
В ролях: **Андрей Кузичев, Виктория Толстоганова, Андрей Мерзликин, Ирина Розанова, Лариса Лужина и другие**
Продюсерская фирма Игоря Толстунова совместно с каналом СТС при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии и кинокомпании «Каропрокат»
Россия
2007

Автор назвал это все «патриотической сказкой в ритме вальса» и, как вскоре выяснилось, как в воду глядел. Сказка оказалась со счастливым концом. Она тронула и чиновников (в Комитете по культуре и кинематографии сценарий отметили в 2002 году), и бизнесменов (продюсировали картину Игорь Толстунов и Александр Роднянский). Слегка поколебавшись, продюсеры поручили постановку автору истории, наверное, справедливо сочтя, что человек с другим музыкальным слухом может все испортить. На всякий случай, правда, ему выделили в качестве подмоги режиссера Марата Рафикова, поскольку у него кое-какой опыт постановщика все же имелся.

Готовую продукцию продюсеры очень верно анонсировали как фильм «от создателей «Питер FM». То есть как непритязательный и настроенческий, сделанный без спецэффектов и больших затрат. Так, не сюжет, а сочетание нот. Только пленяет эта музыка не смесью юношеских амбиций с неискушенностью, а грамотным изъяснением чувств. В смысле, если висит ружье — то стреляет, если идет война — то уходят лучшие, а если весна — то жизнь продолжается.

Диспозиция такова. На дворе где-то так конец 90-х: менты — продажные, бандиты — карикатурные, синоним слова «бизнесмен» — полузабытое «челнок». Бывшие однополчане Печалина (Андрей Кузичев) нашли себя по ту и другую сторону закона. В связи с чем синеглазый старлей, едва встретившись со своим лучшим другом Гаевским (Андрей Мерзликин), тут же вступает с ним в полемику. «Да!» — «Что «да»?» — «Всё — да!» — «Ничего не «да»!!!» В смысле, менту не пристало быть сутенером. Аргументы другой стороны: голод не тетка, а семью кормить надо. Печалин отбирает новобранцев в свою чеченскую роту, а те в неведении со страхом гадают: где это «часа два на самолете»? Толстенькие амуры со своими стрелами где-то пропадают — личная жизнь героев не клеится. У новобранца Федечки жена «уже в душе» (как сообщил ему мужской голос по телефону). Печалин — в вытрезвителе. Хотя, между прочим, должен быть в консерватории — старшие товарищи наказали искать супругу в культурном месте.

Илья Рубинштейн, по собственному признанию, не любит чистый жанр. А такой автор никогда не поведет героя знакомиться с девушкой в консерваторию. Вот поход в баню 31 декабря со всеми вытекающими отсюда последствиями — это пожалуйста. Вытрезвитель вместо культурной программы — тоже подходит. Девиз режиссера: нет судьбы без иронии. Смешные крючочки повсюду развешаны: карикатурные бандиты таскают туда-сюда ящики с гранатами, причем один с отточенным мастерством заливает физиономию другого фонтанчиками колы в воспитательных целях (свистит, поганец, деньги проматывает). А Гаевский ходит на дело с гранатой-пугалкой, которая вместо взрыва может сочно обматерить. Очень интригующая штуковина — после этого начинаешь гадать: что тут из всего наличного оружия матерится, а что взрывается? И, конечно, девушка находится в самом неожиданном месте — это жрица любви на хате братков, которые собираются пустить ее по кругу.

Слава богу, актерам в такой условности комфортно, и они легко прижились в этой сказке про жизнь. Между Печалиным и Викой (Виктория Толстоганова) разыгрывается неусловный любовный роман. Роль проститутки с хорошим музыкальным образованием и дипломом врача режиссер, по его собственному признанию, отдал на откуп актрисе, и она приспособила ее к своей актерской индивидуальности — сыграла уже не раз опробованный, но очень уместный образ «настоящего друга со всеми атрибутами женственности». Сильная, верная и с чертовщинкой — чтоб не заела обыденность. Не терпит насмешек, но и не испугается сделать шаг навстречу. Устроит такой спектакль для одноклассников Печалина, что у тех навсегда останется впечатление, какой старлей счастливец (дружеский привет тебе, простой инженер!). И правильно поймет, что герой чеченской войны просто не умеет просить, чтобы девушка осталась. Так что фея-любимая исполнит самое сокро-

венное желание: чтобы ты пришел в пустую квартиру, а она ждет тебя с обыденной фразой: «Выключи свет». Акт следующий: старлей — в постели, Федечка — с гранатой на подоконнике четвертого этажа. Требует самолет и еще что-то. Зачем, никто не выясняет, потому что самолета все равно нет. Супруга лет восемнадцати стоит внизу и роняет слезы размером с бусины, объясняя, что вышло недоразумение, про душ по телефону распространялся ее брат, с которым она не успела Федечку познакомить. Весна на дворе. В Чечне воюют...

Вот и камень преткновения для всех, кто следует за каноническими военными фильмами. Война, даже Отечественная, уже другая, не лишена рефлексии. А уж что касается чеченской, то здесь кино страдает анемией и этическим бессилием, не позволяющим отличать своих от чужих. Разве что такой фильм-настроение вдруг возьмет нужную ноту — одну на отпущенные полтора часа. Сумку Печалина давно оттягивал дембельский альбом погибшего солдата Коли, и сердце ныло — он должен отнести альбом матери. Он так и не отдал его. Они с Викой не вовремя зашли; свадьба у сестры погибшего, и никто ничего еще не знает. Находчивая девушка бодрым голосом рапортует, что они принесли подарок от собеса. И только мама (Ирина Розанова), едва взглянув на вошедших, произнесла: «Вы от Коли...» Пытается поверить, конечно, басне про собес, произносит: «Посидите еще», как будто Коля еще жив, пока они не ушли, ни на чем не настаивает, ничего не спрашивает, благодарит за подарок. И только прощаясь, еще раз произносит: «А вы от Коли...», физически передав ощущение близкой беды.

Конечно, если искать в «Мае» изъяны — их сколько угодно. Для фильма, посвященного идеальному офицеру, слишком невнятны представления о чести российских военных, все эти окопные эпизоды и афганские воспоминания. И все слегка отдает вчерашним днем: доморощенные бизнесмены, бандиты эпохи базарного капитализма, менты-беспредельщики. Вот на пресс-конференции кто-то интересовался, почему вытрезвитель такой чистый. Однако разговор, подобный этому, затевать не хочется. Вопросы к «Маю» возникают совсем другие. Его родство с «Балладой о солдате» очевидно. Тот же тон, та же манера: три мирных дня героя войны, трогательного, романтического и неискушенного юноши, которому суждено погибнуть. «Май» так откровенно апеллирует к легенде и исторической памяти, что приглашает совсем к другому разговору — о пресловутой гражданской позиции искусства и умении осмысливать время, которые хотелось бы обнаружить. Однако Алеша Скворцов и Женя Колышкин — рожденные творческим усилием символы эпохи, а Печалин — только фантом, память о памяти, эфемерная фигура, которая замещает по-прежнему отсутствующего героя.

Этой весной случился обвал дебютов. Многие из них явно адресованы молодым. Мы подумали, что будет правильно, если об этих картинах напишут те, на кого они рассчитаны. Итак, в роли критиков дебютируют Ольга Зиборова и Надежда Ларгина, студентки факультета дополнительного профессионального образования ВГИКа (специальность — киновед-редактор; мастерская И.М.Шиловой).

ОЛЬГА ЗИБОРОВА

Рояль в кустах

Чего только в ней не намешано, и то, и сё, и невесть что, руками разведешь — ну и создание!

Поль Клодель

Герой фильма Владимира Щеголькова Митяй (в исполнении выпускника «Фабрики звезд» Руслана Курика) — слегка витающий в облаках продавец аудиопродукции с питерского рынка, героиня — Аня (Лина Миримская) — гостиничная проститутка. Он — из благородных побуждений помочь другу, она — с целью подзаработать деньжат, оба, якобы по наивной неопытности, попадают в гущу криминальных разборок и там, в этом отвратительном мире, обретают друг друга. Это что касается любви.

А вообще «Одна любовь на миллион» — фильм про криминал. Некий Степаныч ищет «лоха», посредника в получении миллиона фальшивых долларов. Митяй, став этим «лохом», получит за сделанную работу тысячу долларов. Предполагается, однако, что на самом деле он ее не получит, так как его вовремя уберут. Но вышеупомянутые деньги принадлежат некоему Кириму, а не Степанычу. А Степаныч с компаньоном Иваном хотят кинуть Кирима и убежать, благо какой-то еще Ашот «на родину умотал», и они могут сутки на этом выиграть. Что еще за Ашот и какова его роль в этой истории — загадка.

«Одна любовь на миллион»

Авторы сценария **Сергей Осипьян, Михаил Новиков**
при участии **Валентина Спиридонова, Алексея Зернова**
Режиссер **Владимир Щегольков**
Оператор **Петр Духовской**
Художник **Владимир Трапезников**
Звукорежиссер **Владимир Литровник**
Музыка: **The Cure, Brian Eno, David Bowie, Жанна Агузарова и другие**
В ролях: **Руслан Курик, Лина Миримская, Дмитрий Марьянов, Елена Морозова, Владимир Симонов, Григорий Сиятвинда и другие**
Кинокомпания «Твинди»
Россия
2007

Но все эти планы нарушает наивная парочка Митяй — Аня. Завербованная Степанычем на роль секретарши для подставного офиса, Аня не забывает свои профессиональные навыки: долларовый детектор у нее всегда при себе. Он пищит, не соглашаясь принять неамериканские банкноты, посредники заметно нервничают, Митяй, прихвативший на случай пистолет соседа по коммуналке, стреляет, от неумения пользоваться оружием попадает непонятно куда, похоже, в газовую трубу, и взрыв невиданной силы сотрясает помещение. Убегая из полыхающего «офиса», хозяйственная Аня прихватывает полную денег сумку, в которую разложенные на столе купюры, проявив похвальную сознательность, видимо, запрыгнули самостоятельно. Здоровые и невредимые, правда, чихая и морщась, все персонажи выбираются из горящего здания. Обошлось без жертв.

А далее благородный Митяй, беспрестанно цитирующий то Джима Моррисона, то Дэвида Боуи и все насчет тщеты материальных благ, честно попытавшись, но не успев отдать деньги заказчику Степанычу, к тому времени почившему, отправляется менять фальшивые купюры на настоящие — теперь уже в личных целях. Они с Аней едут к ее московской подруге Рите, имеющей связи в артистическо-криминальном мире, а за ними по пятам следуют преступники: кому банкноты нужны, кому, видимо, расписка в их получении для отчета перед хозяевами. Нет, пожалуй, уже всем — банкноты.

И вот, преодолев множество нагроможденных сюжетом препятствий, сохранив внутреннюю чистоту и обретя любовь, Митяй и Аня планируют будущее в вагоне электрички в расчете уже на настоящие доллары, припрятанные по случаю домовитой героиней.

Бесконечное количество второстепенных ходов и куча ненужных диалогов обволакивают неожиданно примитивную фабулу, которая, как ни поверни, сводится к элементарной интриге «беги-догоняй». Мат, на котором объясняются все персонажи, кроме идеалиста меломана, слегка надоедает уже к середине фильма и, перемежаясь с грубыми шутками в стиле: «Порнография — последнее прибежище интеллектуала», набивает серьезную оскомину к финалу.

Весь фильм снят на крупных планах, от чего очень быстро устаешь, и редкий средний план ощущается просто как отрада для глаз. Никакой смысловой нагрузки эта крупность не несет, используется она разве чтобы экранное пространство заполнить, в которое при других вариациях кадра попадает только что-то серое и почему-то некрасивое. Может, серо-черную гамму картины надо рассматривать как попытку передачи зрителю визуального ощущения мира грязи? Или это стилизация под фильмы раннеперестроечного времени, к которому отнесено действие? И еще одна навязчивая особенность — съемка сверху; ее тоже очень-очень много. Смотреть неудобно, значит, должен быть в этом некий смысл, только и он что-то не прочитывается.

Жутковатые сцены с избиениями, попытками насилия, пырянием ножом в глаз, лужами крови и прочей подобной атрибутикой в избытке присутствуют в фильме. Это потому что он криминальный. Фата и белое свадебное платье — тоже к месту. Потому что фильм еще и романтический. А наряд невесты, щедро залитый Аниной кровью, должен, вероятно, вызывать ужас или нечто в этом роде. Но не вызывает, потому что в этом эпизоде спасительный нож материализуется в ее руке из пустого места, а стена за ее спиной вдруг превращается в решетку, на которой этот нож и висит. Выходит, что фильм уже дрейфует в сторону фантастики. Или это прием такой, «рояль в кустах» называется? Кстати, настоящий рояль в конце фильма тоже появляется, да не простой, а хрустальный! В апартаментах одного из персонажей — певца Арона Натановича — инструмент отсутствует, надо полагать, «в кустах» стоит, зато при взрыве красиво вылетает с верхнего этажа и раз пять шикарно падает на асфальт перед гостиницей «Балчуг».

Высокопарный стиль мышления главного героя наводит на мысль, что парень слегка не в себе. Главное для него в жизни — «чем ты живешь, а не на что»,

«мгновение свободы, когда разум открыт для бесконечности мира...» ну и так далее в том же духе, то есть цитаты из произведений любимых поэтов-рокеров в переводе. Это на словах. Вообще-то он магазинчик бы на Невском «замутил». А чудо-девушка Аня с наивной душой чуть порочного ангела и голосовой интонацией, порой весьма напоминающей Ренату Литвинову, активно проявляет заботу об их материальном будущем. То и дело старательно прихватывая сумочки с деньгами, настоящими или фальшивыми, — теми, что в данный момент плохо лежат, она успевает параллельно приоткрывать зрителю глубины своей индивидуальности. Качества, несовместимые в любом другом человеке, а именно: непорочность души и навыки проститутки чудесным образом соединяются в ней и расцветают, подогретые светлым чувством взаимной любви.

Патетичные сцены признания окровавленных и, логично было бы предположить, к тому времени уже лишившихся зубов героев, чересчур бодро для раненых перемещающихся по квартире, в которой не без их помощи недавно появился труп, — это уже тянет на комедию абсурда. Ибо наличие в комнате мертвеца ничуть не травмирует ни их, ни внезапно вернувшуюся хозяйку дома. Быстрая ночная вылазка в сторону помойки — вот и решение проблемы.

При чрезмерной перегруженности лишними деталями фильм удручает наивной прямолинейностью характеров. Ну почему, если герой — «плохой парень», то он непременно должен совершать только плохие поступки: расплачиваться со славной проституткой фальшивыми долларами по неприемлемому курсу, лицемерно петь по телевизору патриотичную песню о Родине и т.д. В итоге каноны криминальной комедии ломают жанровую специфику мелодрамы, а обилие музыки и бесконечные разговоры о ней тянут картину еще и в область жанра музыкального.

Все это издержки того, что авторы фильма как будто хотели объять необъятное, слегка коснуться всех существующих на свете проблем. Тут и предательство друга-философа, считающего, что «каждый носит на себе рюкзак с говном. Кто сбросил, тот разбогател». Тут и видеоцитаты из порнофильмов. Тут и любовь под грибным кайфом. Тут и извечная конкуренция Москвы и Питера: «В Москве все, что бабла не приносит, — на хрена?», а для питерцев духовное важнее: «Настоящую музыку баблом не меряют». В итоге фильм расползается по швам и собрать его содержимое в единое целое никак не получается. Складывается ощущение, что четыре автора сценария (Сергей Осипьян, Михаил Новиков, Алексей Зернов, Валентин Спиридонов) хотели написать каждый про свое, но по чьей-то воле объединили получившиеся разрозненные творения глубоко моральным выводом: любовь и внутренняя чистота побеждают все. Это заключение после двухчасового испытания зрительского терпения при постоянном использовании обсценного фольклора типа: «Ликер по утрам — это, конечно, полное б...во» или шуток вроде: «Вы что ж, не видите, у меня на спине миллион членов?» выглядит явно нелепым. Увы, фильм, терпящий катастрофу еще на сценарном уровне, наверное, вряд ли можно было спасти, но есть подозрение, что никто и не пытался этого сделать.

НАДЕЖДА ЛАРГИНА

История по моде сезона

Фильм «В ожидании чуда» можно поставить в один ряд с новейшей серией молодежных лирических комедий — «Прогулкой», «Питером FM» и «Жарой». Правда, ставшие стандартными лекала, по которым кроят персонажей (и выбирают актеров на их роли), сюжет и звуковое оформление кое-где кривовато легли, кое-где потеряли свой шик под аксессуарами, немного шалящими в рамках нынешнего мейнстрима. Но если смотреть издали — модель вполне удалась. И, кстати сказать, там, где авторы рискнули отойти от выбранных шаблонов и построить кино по своим правилам, лучше всего и получилось.

Итак, сначала о лекалах. Первое, что приходит на ум, когда видишь главную героиню Майю (Екатерина Копанова), — это «Дневник Бриджит Джонс» Шэрон Магуайр, экранизация бестселлера Хелен Филдинг. Тот же монолог от первого лица и бытовая рефлексия на тему своей судьбы в стиле сетевых дневников, та же неуклюжая толстоватая фигура, с которой наша героиня даже не пытается бороться, тот же хэппи энд — к концу фильма: Майя научилась ладить со своим именем, которое прежде ненавидела, и получает выгодный контракт. Но Бриджит Джонс изучала себя и мужчин вокруг, давая собирательный образ не только представителей разных полов, но и их отношений. Это была пусть и наивная, но все же опытная женщина, способная довести свои наблюдения до лаконичности житейской мудрости. До таких обобщений авторы фильма не идут, ограничиваясь показом внутреннего фантазийного мира девушки.

Далее на ум приходит еще одна книжно-кинематографическая аналогия. Взаимоотношения Майи с на-

«В ожидании чуда»
Автор сценария и режиссер **Евгений Бедарев**
Оператор **Максим Шинкоренко**
Художники **Татьяна Уманец, Инесса Тухватулина**
В ролях: **Екатерина Копанова, Владимир Крылов, Татьяна Васильева, Антон Макарский, Нина Русланова, Олеся Судзиловская, Владимир Долинский, Мария Аронова и другие**
Monumental Pictures
Россия
2007

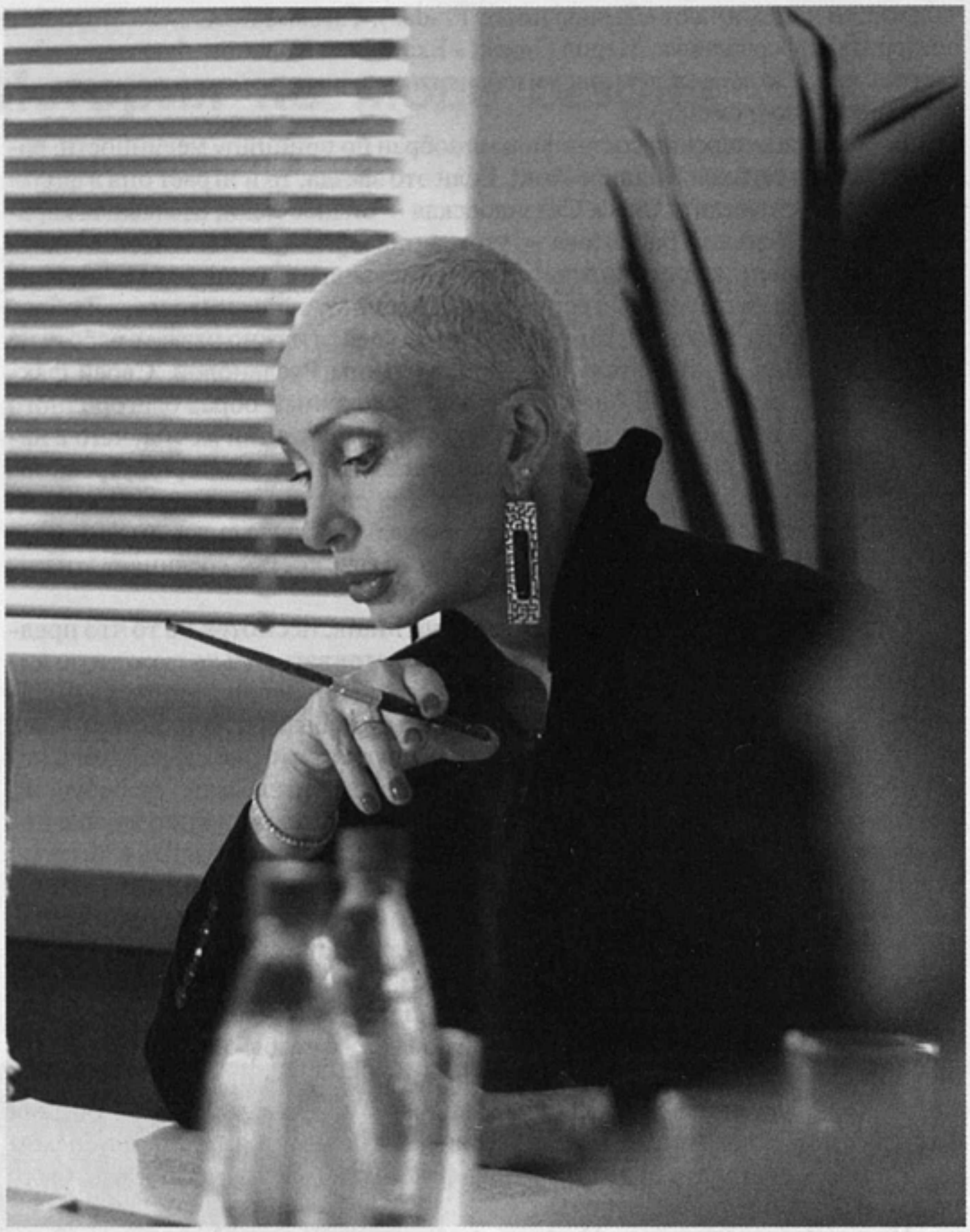
чальницей напоминают «Дьявол носит Prada»). Татьяна Васильева старается повторить инфернальную Мерил Стрип, а Екатерина Копанова буквально сбивается с ног, изо всех сил пытаясь изобразить девушку, не похожую на других, нестандартную и смешную.

Вообще же актерский состав фильма собран по принципу медийности, воцарившемуся сегодня в нашем кино. Если это звезда, то и играет она в фильме человека успешного: Олеся Судзиловская — бизнес-леди, сделавшая карьеру «лицом», Татьяна Васильева — утомленная фам фаталь, Антон Макарский — бизнесмен, жадный до денег. Исполнительница главной роли Екатерина Копанова тоже засветилась в сериалах («Шекспиру и не снилось», «Любовь как любовь»). Но, пожалуй, самой запоминающейся нужно назвать работу не медийного лица, а замечательной актрисы Нины Руслановой. Своей фактурностью и энергетикой она создает неоднозначный образ благородного творческого и в то же время простого труда для реализации мечты, чего в нашем новейшем кино днем с огнем не найдешь. Уборка территории утром, голубцы на день рождения, поездка на скутере, сварка металлических зайца и волка для детского сада. Такую гремучую дидактическую смесь легко можно было загубить неорганичностью. Но Русланова с легкостью соединяет эти ингредиенты, добавляя в фильм доброго обаяния.

Обаятельно выглядит и главная героиня Майя, несмотря на то что представлена она достаточно хаотично. Если рассматривать только сюжетную линию, в ней вылезает довольно много недосказанных и непродуманных моментов. В первую очередь, никак не представлена история девушки. Есть ли у нее родители? Если да, то где они? Нет у нее и подруг, так что она существует в некоем автономном пространстве. И вдруг получает наследство от бабушки, о существовании которой будто и не подозревала. По завещанию внучке положена квартира в Петербурге. Правда, надо обязательно съездить в Москву, чтобы познакомиться с алчным адвокатом (Владимир Долинский), заставившим бабушку оформить вторую квартиру; третью та завещала соседке. Зачем все это знать зрителю — непонятно; ни адвокат с его непутевым сыном, ни соседка больше в фильме не упоминаются. Разве что эти факты призваны лишний раз подчеркнуть доверчивость и наивность Майи, ведь она совершенно не возмущена адвокатскими интригами. Или же чтобы оправдать появление шикарной квартиры в центре северной столицы у молодой девочки без семьи. Ход также вполне бестолковый, если учесть, что впоследствии богатая фактура питерской квартиры практически не используется. С тем же успехом можно было поставить зрителей перед фактом: у девушки просто не было проблем с жилплощадью, и точка.

Но вернемся к характеру. По законам нашего фасона девушка должна быть усредненная: немного творческая и в то же время земная. Из чего же образ собирается? Из комплексов по поводу лишнего веса, из желания влюбиться (да не просто так, а в «свою половинку»), надеть белое платье и быть самой обаятельной и привлекательной... Да, и успех в карьере не забудьте. При этом работа для достижения успеха соответствующая — криэйтор в рекламном агентстве. Кстати, эта профессия уже превратилась в штамп современного кино. Журналисты, рекламщики и пиарщики стали очень популярны в последнее время. Суть этих профессий абстрактна. С правом на творчество и в то же время приносящие доход своим обладателям, они стали палочкой-выручалочкой для сценаристов. Если выводишь героя этой профессии, значит, можно не объяснять, откуда у него деньги, свободное время и чем конкретно занимается. (Вспомним «В движении» или «Питер FM».) Причем в ряду от журналиста к пиарщику мера условности только возрастает. Что делает последний, не могут в трех словах объяснить даже лучшие представители профессии. Автор сценария и режиссер Евгений Бедарев выбрал золотую середину — рекламщика, тем самым сняв ненужные вопросы о возможности самовыражения девушки: ведь реклама — почти искусство.

И вот обыкновенная девушка, снабженная всем инструментарием для выживания, выплеснута в большой город. Но не в Москву, а в Питер. Увидев



«В ожидании чуда»

в фильме очередную сцену с разводными мостами, Исаакиевским собором и другими культовыми местами северной столицы, я начала верить в анекдот про спецзаказ — создать положительный образ Петербурга как города романтики и утонченных эстетических эмоций. Использование Питера в качестве натуры для современного коммерческого фильма стало чем-то вроде воротника — необязательной, но формообразующей деталью. Правда, здесь лекало чуть видоизменено. Бедарев не просто берет город и разворачивает там действие. Он привносит (через наложение кадров, через речь героев) в Петербург венецианские мотивы, тем самым расширяя романтическое пространство, внося новую краску в изображение города и в сюжетную линию.

Безусловно, ни один молодежный фильм не может обойтись без романтической истории, обильно сдобренной музыкальной попсой. И здесь чистая арифметика. Героиня влюбляется два с половиной раза: в манекенщика, «доброго фея» и будущего начальника. Песен за это время звучит не менее десятка в исполнении групп, опробованных в предыдущих серийных моделях (даже эпизоды — не удержались — заимствовали, как например, проход героини мимо уличного концерта — см. «Жару»). Есть в картине и тройной обряд

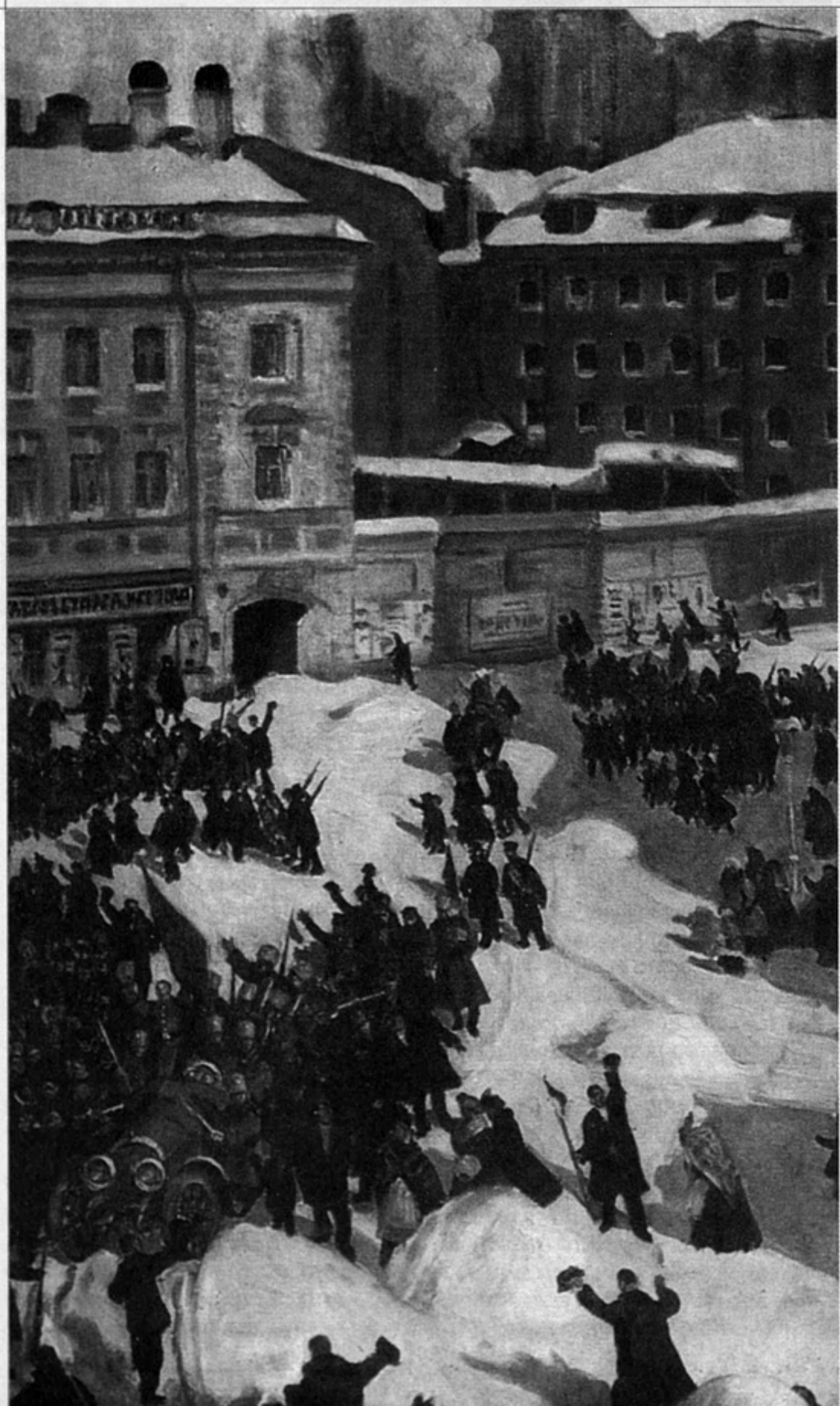
в поиске «своей половинки». Сначала Майя разочаровывается в виртуальном знакомстве, затем в виртуальной красоте и искренности манекенщика и, главным образом, проходит испытание своим воображением. Кстати, именно фантазии героини и ее ироничности по отношению к реальности посвящена добрая половина эпизодов фильма.

Легкий, адаптированный к молодым умам юмор пронизывает весь фильм, все те штампы, которыми он наполнен. Не удивлюсь, если некоторые из речевых оборотов станут крылатыми. «Понимаешь, когда-то люди разделились на половинки, кто-то вдоль, кто-то поперек», — поучает свою подопечную «добрый фей» Пафнутий.

Чтобы уравновесить неправдоподобие внезапных успехов Майи, автор сценария и режиссер Бедарев вводит фигуру доброй феи, каковой не было у Бриджит Джонс. Чтобы замаскировать сказочность приема, он ставит на эту роль фея-мужчину. Впрочем, тоже, в свою очередь, заимствованного из кавээновских выступлений знаменитой команды из Днепропетровска. Его изображал Сергей Сивоха, и это был гротескный персонаж. В фильме фей Пафнутий симпатичен, адекватен, смешлив и толков. Он, по сути, проблем не решает, но разнообразить жизнь может. Ирония же идет дальше. Фантазия на тему угрызений совести по поводу лишних килограммов стилизована под судебный процесс. Сцена, безусловно, родом из того же КВН. Лаконичные речевые гэги (например, «Вы обвиняетесь в ношении двадцати одного килограмма лишнего веса») перемешиваются с самопародией отдельных персонажей, взятых для злобы дня. Только так можно оправдать появление в картине вездесущего стилиста, певца и телезвезды Сергея Зверева, которому сыграть самого себя не удается. Компенсирует эту оплошность эпизод с выдачей «щастья», приснившийся Майе. Авторы визуализировали и иронично переосмыслили ставшую современным штампом цитату из Цветаевой («по площадям стоять за счастьем»): в зале, напоминающем угрюмый советский магазин, грубоватая продавщица (Мария Аронова) выдает свертки чего-то серого «в одни руки», причем на всех, конечно, не хватает.

В итоге всех этих стараний получилась вполне симпатичная романтическая история обыкновенной девушки, живущей в Питере и работающей в рекламе. История девушки, которая может иронично относиться к мифам, навязанным ей новым блистающим миром. «В ожидании чуда» — не изделие «от кутюр», а вполне популярная модель по моде сезона, сшитая по строгим лекалам, но швами наружу. Носиться будет, хотя и недолго. На сезон точно хватит.

КОММЕНТАРИИ



Борис Кустодиев. «27 февраля 1917 года»

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Что такое хорошо?

Сегодня многие сравнивают уличную активность «Другой России» и специфические формы ответной реакции властей с событиями семнадцати-восемнадцатилетней давности. Сравнения эти выглядят впечатляюще: тогдашние внятность лозунгов и авторитетность лидеров (во всяком случае, в тогдашнем восприятии сотен тысяч участников мирных протестов) — а вдобавок неожиданная для «тоталитарного режима» осторожность и корректность властей — жутковато контрастируют с сегодняшней телекартинкой.

У событий 1989—1991 годов и сегодняшней реальности есть одно важное сходство — и одно кардинальное различие.

Сходство начало проявляться года полтора назад, когда на передний план, потеснив социальные и политические претензии к власти, вышли претензии морального характера, когда от обвинений в «экономическом дирижизме» и «политическом авторитаризме» попытались перейти к обвинениям в безнравственности, а проще говоря, в том, что она — власть — *плохая*.

Нравственная консолидация общества (или хотя бы значительной его части) против «плохой» власти — это главное необходимое условие революции любого цвета, главное условие того, что процесс пойдет на базе собственной агрессивной энергетики воодушевления. Потому что подлинная, массовая революция начинается с подлинной, на уровне массового сознания, убежденности в собственной правоте — и неправоте власти. И здесь все упрощается до предела. Потому что такое «ощущение правоты» невозможно имитировать.

Вот почему настоящую революцию нельзя купить и проплатить. Ленину были нужны деньги германского генштаба. А «оранжевым» всех мастей — гранты «Фридом-хауса». Но эти деньги бессмысленно и невозможно потратить на подкуп «восставшего народа». Они нужны — так, по мелочам, поворовать и на инфраструктурку. Революция же «створаживается» только после введения в общественную атмосферу того самого супернейролептика, который называется «я знаю, как надо». Но такое «знание, как надо» (и как не надо) — общее для всех — возможно только в обществе, в котором *взаправду* действует общая система ценностей.

Удивительное и парадоксальное единство самых широких масс во время революционных событий 1989—1991 годов — когда более 60 процентов избирателей из раза в раз голосовали, по существу, против могущественно-

го режима власти КПСС и когда разрозненные «демократы» совершенно неожиданно для себя оказались вдруг на гребне волны, сметающей советскую власть с лица земли, — это единство, если попытаться вспомнить и понять его, предстанет перед нами (как это ни парадоксально) высшей и самой мощной победой системы советских, коммунистических ценностей. Причем главной жертвой этой победы стала советская, коммунистическая система.

Советские ценности, «моральный кодекс строителя коммунизма», породили грандиозный и взрывоопасный историко-психологический парадокс. Большевистская диктатура, сталинская империя и брежневская автократия были режимами аморальными и глубоко лицемерными. Конституция СССР и «моральный кодекс» были не чем иным, как инструментами агитации и пропаганды, инструментами идеологического управления. Они не были предназначены для того, чтобы выполнять их «всерьез» (например, реализовать закрепленное в Конституции право на выход республик из СССР или выбирать депутатов из нескольких кандидатов). Но внедрение ценностей в массовое сознание осуществлялось на полном серьезе. Ради этого была создана и постоянно работала колоссальная фабрика воспитания «советского человека». На ее конвейер гражданин СССР поступал, едва родившись, потом обрабатывался в детском саду, в школе, в вузе или на производстве и даже на пенсии — в партбюро ЖЭКа или на лавочке у подъезда — оставался под действием агитационно-воспитательного прессинга.

И если сталинская диктатура интенсивно и быстро дрессировала «нового человека», забивая в него новые инстинкты и рефлексы на контрасте между светозарно истерической эйфорией воинственной лояльности и кафкианским ужасом всепроникающего ночного террора, то через два-три поколения такая дрессировка была уже не нужна. Советский человек сформировался, советская ценностная система стала действующей этикой огромного народа.

Вот тут у советской власти и начались проблемы. «Оттепель» 50—60-х годов — что бы ни говорили сейчас либералы-антикоммунисты — была первым массовым выступлением нового народа, воодушевленного новой моралью. Все кажущиеся сегодня пустыми и лицемерными (или хитрыми и маскировочными) заклинания — про «ленинские нормы партийной жизни», «настоящих коммунистов», «комиссаров в пыльных шлемах» и т.д. — стали подлинным прорывом для миллионов воспитанных, образованных, а главное, хороших людей, не имеющих другого языка, кроме «новояза», и других ценностей, кроме коммунистических, для выражения своих мыслей, чувств и оценок.

И не случайно во времена брежневского застоя главным и самым серьезным врагом власти стали вовсе не немногочисленные антикоммунисты и даже не диссиденты. Наибольший гнев и брезгливость вызывали у власти «красные диссиденты» — те, кто позволял себе искренне любить коммунизм, славить Ленина, требовать «выполнения ленинских норм» и испытывать «настоявшуюся — не по прошлому — ностальгию, ностальгию по настоящему». То, что одновременно с этим отчаянным призывом к чему-то «настоящему» тот же самый поэт — Евтушенко — столь же искренне требовал «убрать Ленина с денег» (потому что Ленин — это святое), предельно четко обозначает границы доступной ему реальности.

Годы крушения советского режима (1989—1991) прошли под знаком «новой оттепели». Шестидесятники царили на улицах и в умах вовсе не только потому, что не было других претендентов на лидерство. Просто не было другого языка, других общих ценностей — даже отвергнувшее пафос «папиков» «поколение дворников и сторожей», поколение хиппи, радикалов, антисистемных маргиналов, развенчивало «веру отцов» на языке ее собственных молитв. В их постмодернистских текстах бушевали еще совсем живые цитаты из советских песен, коммунистических лозунгов и народных пословиц и поговорок.

Что было флагштоком для знамени, под которым собрались миллионы? Партии и движения? Даже самая отъявленная демшиза не посмеет утверждать этого. Политические идеи? Какие? Долой 6-ю статью? Партия, дай порулить? Нет номенклатурным привилегиям? Социальная рыночная экономика? Дайте народу колбасу? Все это не тянуло не то чтобы на «идеологию» — даже лозунги получались какие-то ущербные. Может быть, объединяющим фактором стали люди — те самые, непонятно откуда взявшиеся сразу и в таком количестве, «хорошие люди», за которых голосовали, выбирая народных депутатов СССР, РСФСР, Моссовета, Ленсовета и прочих советов? Ведь выбирали этих людей в едином порыве, как бы безошибочно. Но не прошло и трех лет, и еще совсем недавно такие похожие друг на друга философы, ученые, журналисты, директора колхозов, майоры и учителя рассыпались, как огромный карточный домик: одни — на обочину жизни, другие — на обочину новых номенклатурных привилегий.

Нет, флагштоком знамени революции 1989—1991 годов были советские ценности. Сутью общенародной революционной консолидации было твердое осознание массами того простого факта, что советские руководители, лидеры КПСС, номенклатура и партаппарат аморальны именно с точки зрения единственной общей для всех, а значит, легитимной, советской этики. Что они не ценят людей и не уважают народ, что они своекорыстны, что они глупы и малообразованны, что они нескромны, что они превратили свой класс — номенклатуру — в касту избранных. В общем, что они — ненастоящие коммунисты, плохие советские люди.

КПСС наотмашь били ее собственным «моральным кодексом» — а ответить ей было нечем. В том числе и потому, что даже самые прожженные, самые циничные партаппаратчики были советскими людьми, которые в глубине души разделяли те же нравственные ценности, что и все остальные — а значит, знали, что *правда* не на их стороне.

Тут и взорвалась бомба «историко-психологического парадокса». Сначала силой советской морали была разрушена советская власть. А затем приведенные к власти силой народного единства, воодушевленного советской моралью, Ельцин и его команда растерялись и побоялись проговорить проблему до конца. И они замолчали. Не решаясь публично оспорить основы недоразрушенной советской системы, они фактически дали добро — для своих — на отказ от продолжавшей действовать советской морали. На остром ощущении этого слома морального стержня новой власти народ проголосовал в декабре 1993 года за ЛДПР (это, как заметил кто-то, было типичным русским популярным трехбуквенным словом на заборе тещиного Кремля). Еще вчера развевавшееся над головами знамя, из которого вынули флагшток, превратилось в бесформенную тряпку. Чувство правоты ушло. Народное единство кончилось.

«Великое пустотрясение» конца 90-х — дефолт, лихорадочная смена премьеров и руководителей администрации президента, березовско-гусинская медиакратия, «долги по зарплате» и «каски по брусчатке» — чуть было не довело страну до очередного глобального краха, вызванного отсутствием жизненно (для выживания) необходимой общепризнанной нравственной базы. Приход к власти Владимира Путина стал той единственной в своем роде волной, которая сумела погасить надвигавшийся разрушительный ураган, той «прививкой», которая позволила свести неизбежное грозное воспаление к небольшой и непродолжительной управляемой лихорадке.

Путин уникально срезонировал с тем единственным настроением, которое позволяло обществу поверить в возможность возвращения морали, отложив на потом острейшее и жесткое требование «правду — немедленно», нераздельное с требованием справедливого возмездия тем, на кого можно было бы свалить ответственность за годы «жизни не по правде». Это настроение можно назвать настроением «локальной нравственности».

В ситуации, когда степень разобщенности народа, несопоставимость противонаправленных ожиданий, несовпадение личных «правд» и гибельность

заготовленных друг для друга «приговоров» были способны разорвать Россию на куски, Путин (не обладая способностью к тому, чтобы найти способ воодушевить народ новыми ценностями) сумел ограничить процесс реморализации общества площадью того маленького подсобного помещения, в котором предлагалось воздать по заслугам единственному общему врагу, заведомо не имеющему публичных союзников, — террористу-ваххабиту. Символически представляя две наименее совместимые по своим ценностям и «проектам реморализации» человеческие группы — «чекистов» и «демократов круга Собчака», — Путин оказался вынужден (и сумел) установить временное общественное согласие. Для этого он фактически признал, что сейчас общепринятой системы ценностей в России не существует, но что когда-нибудь она будет обретена — залогом чему должна стать относительная реморализация жизни «здесь и сейчас», локально, по мелочам. И вот это настроение — «сейчас правды нет, но в принципе она возможна, и она у нас с вами будет» — тесно связалось с образом Путина в сознании тех 70 процентов доверяющего ему «путинского большинства», которое на чуть более глубоком, чуть более внятно проговоренном уровне этики было бы обречено на раздрай и хаос.

Путинская стабильность, таким образом, стала всего лишь формой «отложенного кризиса». Давая обществу и власти время для того, чтобы вернуться к главному нерешенному вопросу «недореволюции» 1989—1991 годов — вопросу о *правде*.

Беда в том, что ненастоящей правды не бывает. Бюрократическая кумачовая эрзац-правда «Наших», «молодогвардейцев» и прочих претендентов на роль агрессивно-согласного большинства — это такая же откровенная и циничная имитация оргазма, как и самопровозглашенное «моральное лидерство» насквозь аморальных «инороссов», национал-оранжистов и прочих плохишей-политтехнологов. Единственное, на что они — соединив усилия — оказываются способны вместе, так это на возбуждение массового раздражения по известной формуле Ивана Карамазова: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!»

А раздражение не обязательно переходит в воодушевление. Для воодушевления нужна своя, настоящая правда, резонирующая с подлинными ожиданиями и потребностями массового сознания. В конце 80-х такие потребности и ожидания были хорошо подготовлены — развалив экономику и общество, советская власть преуспела в этическом окормлении подданных. А что же происходит, когда ценности разрушены? Когда они дискредитированы и атомизированы — как в Российской империи накануне 1917 года, как в США и Германии в конце 20-х годов, как, наконец, в России накануне завершения «путинской паузы»? Тогда возникает простая альтернатива. Либо в обществе находится лидер (не единоличный «вождь», а наиболее адекватная часть элиты), улавливающий «подводные течения» народной души и обладающий силой воли и талантом для того, чтобы предложить деморализованным массам каркас новой (но не чужой) этики. Либо востребованной оказывается та единственная форма общественной морали, для которой не нужны ни чутье, ни харизма, ни талант лидера. Для которой достаточно энергичности и наглости. Это — мораль беспредела, вседозволенности, тотальной ненависти и мести. Это выпускаемая на волю мощь атавистического зверства, так до конца и не укрощенного человеческой культурой.

И тогда история народа прекращает течение свое. На ее месте остаются руины. Руины несостоявшейся страны, не сумевшей вовремя ответить на самый главный для нее вопрос: что такое хорошо?

ЦАРСКИЙ ПУТЬ

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ

Матвеевский садик

Сперва попытаюсь отвести обычные аберрации, хотя бы две из многих: «Ну, *такого* еще не бывало!» и «А вот в старое время...» Они почти синонимичны, но здесь, приводя первую, я имею в виду не возмущение любым настоящим, а вполне конкретную и не всегда связанную с возмущением мысль — многим кажется, что спор глухих, который ведут «западники» и их противники, достиг апогея или просто возник теперь. Хорошо жить долго и что-то помнить — спор этот шел и в 60-е (особенно в конце), и позже, все время. Правда, сейчас он то ли еще нетерпимей, то ли еще глупей. Мало-мальское рассуждение почти — или совсем — невозможно, принимается только поддакивание. Моя участь незавидна, потому что и «те», и «другие» считают, что я их понимаю, и не ошибаются. Чуть не плача от обличительной части их речей, я очень понимаю утвердительную.

Чтобы это объяснить, перейду ко второй аберрации. Здесь я имела в виду миф о 30-х годах. Он далеко не так популярен, как миф об уюте и нравственной чистоте 70-х, но он есть. Даже если брать самое журнальное, с парашютистками и полярниками, самый беспримесный его извод — образ *середины* десятилетия. Именно ее я лучше всего помню, это — первые годы на Пушкарской и прогулки в Матвеевском садике.

«Прогулки» — неточное слово. Мы с нянечкой (реже — с бабушкой) сидели на скамейках, и я слушала печальные разговоры. Физкультурниц и парашютисток там не было, а были женщины из очередей, коммуналок, переполненных трамваев. Там, в садике, они на недолгое время отключались от всего этого, насколько могли. Многие были верующие; все как одна горько тосковали по мирному времени. Подумайте, ведь с некоторых событий еще не прошло двадцати лет!

Однако именно те годы, особенно — с лета 34-го по осень 36-го (школа), оставили навсегда то ощущение рая, которое очень нужно для дальнейшей жизни. Как много значит оно для Честертона и Набокова, благополучнейших мальчиков в благополучной среде! Но силы для этого могут найтись и в довольно непохожих случаях. Не вникая в ходы Промысла, предположу одно:

мне помогло то, что люди двух разных типов, каждый по-своему, строили для меня что-то вроде бобровой хатки. Занимательно и важно, что люди эти любили друг друга и цели у них были прямо противоположные. Мама и ее помощники простодушно надеялись воспитать победительницу, которая еще успешнее их отгородится от страхов и унижений. Нянечка с бабушкой вводили меня в тот мир, где блаженны отнюдь не победители. Повторю, они любили маму, тетю, даже бедного папу (нянечка вообще любила всех), и борьбы в духе Соломонова младенца не было. Тогда спор, собственно, был один, и не о том, водить ли в церковь. Мир мамы пытался перебороть императив незаметности и скромности. Помню, какие-то дамы во дворе говорят: «Неужели Трауберги не могут приличней одеть ребенка?» Причем ходила я не в байковых штанах из-под юбки, но и не в торгсиновских предметах, напоминающих иллюстрации к книжке «Мистер Твистер». Объединяла обе «группы» тяга к опрятности, что было немалым вызовом тому, что нас окружало. Замечу, что страдание из-за моего серенького вида — едва ли не единственное, в чем сходились мама и другая бабушка, Эмилия, хотя вкусы у них были совершенно разные (у бабушки — в стиле belle époque, времен ее молодости). Мне, надо сказать, нравились и мистер Твистер, и бронзовые бюстики, вишневый бархат и тому подобное.

Разница между одесситкой в шелках и стриженьми, очень молодыми женщинами в стиле Марлен Дитрих была поистине ничтожна, если сравнить их, вместе, с миром нянечки. Назвать его церковным — неточно. Меня будут спрашивать о тонкостях поста или каких-нибудь, пусть и трогательных, предрассудках, скажем — ели, мол, или не ели в Сочельник «до звезды». Собственно, и спрашивают.

Многих еще воспитывали верующие няни и бабушки, но мои оказались исключительно смелыми — не взирая ни на что, они очень рано и, в сущности, непрерывно передавали мне евангельские понятия о мире, а главное — о жизни. Например, я знала: есть надо, что дадут. Видимо, каприз (своеволие), бойкость (победительность и не только), важность были самой главной опасностью, и мои воспитательницы спасали меня, без колебаний ставя на тихое, маленькое — стоит ли переписывать здесь Евангелие, особенно заповеди блаженства? Конечно, держалось это верой; иначе крестьянка и классная дама не решились бы создавать заведомого изгоя. Едва ли не самым главным в их нравственном наборе был запрет на злобу. И строговатая бабушка, и сверхкроткая нянечка настолько внушили мне это, что, рассердившись, я вылезала (не выбегала) в коридор и там «сбрасывала агрессию», как знаток еще не существовавшей этологии — скалилась и ощеривала когти. Конечно, я еще просила прощения у Бога.

Рядом, в той же квартире, были не серые вязаные платки и не скромные рукоделия, а удобства и четкость Твистера — клетчатые пледы, пуловеры-джемперы-свитеры, заграничные журналы (наверное, 20-х годов). То, что ко всему этому борцы «за» причисляют свободу, а борцы «против» — бесстыдство и потребительство, я не знала. Кенотическая часть семьи об этом не говорила, разве что бабушка неназойливо боролась с богемным сленгом. Стена или, если хотите, меч — такие метафоры популярнее — возникли, когда я уже услышала: «Главное, делай всегда, что хочешь». Когда так сказала одна из наших дам, мне объяснили, что она шутит.

Могла произойти сшибка и в другой области, чрезвычайно значимой для обеих сторон. Мама и ее подруги долго не замечали, что меня лет с четырех даже у залива не выпускали topless, то есть в трусах. Бабушка, печально принявшая стрижки, помаду и курение, не реагировала (возможно, из сдержанности) на стоящее перед книгами фото Жозефины Бейкер, прикрытой, и то сзади, только пучком перьев. Нянечку она веселила, наверное, потому что черная: вроде бы и одета.

Они не были прекраснодушными, обе жили в глубокой печали, но няня предпочитала умилиться и посмеяться, а бабушка сурово уйти, как бы исчез-

нуть. Наверное, против всех вероятий меня вытягивала не столько бабушкина добродетель, сколько нянечкина кротость и простота. Тем не менее я уверена, что культ бесстыдства она бы отвергла с той четкостью, которую подразумевает метафора меча. Как бы она это сделала, ни разу в жизни не повысив голос, вопрос другой.

Собственно ответ не сложен. Теперь часто спорят, кто хуже (или лучше) — те, кто устроил сомнительную выставку, или те, кто ее разгромил. Конечно, вторые, и только потому, что им предписан другой ответ на зло: «слово, слезы и молитва». Нетрудно сопоставить авторов выставки с эксцентриками 20-х годов, но тех, кто ее громил, никак нельзя сравнить с моими няней и бабушкой.

Если неприятие и злоба нас действительно утомляют, попробуем увидеть обе хатки, все-таки ухитрившиеся мирно сосуществовать хотя бы в детской душе. Пледы и насмешливость — без цинизма, серые платки и тихость — без ханжества прекрасно уживались, скажем, у Честертона, в каком-то смысле — у Пушкина, словом, у тех, кто прежде всего противился и фальши, и вседозволенности, и разрешенности злобы. Такие люди как бы нечаянно умножают не только покой и волю, но и утешение, радость, надежду. Остановлюсь, пока не впала в высокий слог, противоречащий и тихости, и легкости.

ВЛАСТЬ ДЕНЕГ

ДАРЬЯ ДОНОВА

Рукопись надо продать

— Эта картина прекрасна, — сказала герцогиня.
— Она стоит пятнадцать тысяч франков, и это самое прекрасное в ней, — заметил Якобус.

Генрих Манн. «Богини, или Три романа герцогини Асси»

Взаимная враждебность искусства и денег возникла, как только творчество превратилось в профессиональную деятельность. Недаром те двое, кто, по пресловутому афоризму Немировича-Данченко, ходил с ковриком по городу, расстелили его не в глухом переулке, где можно вдохновенно творить в одиночестве, а на площади, где много народу, снующего туда-сюда по торговым надобностям, а значит, в карманах что-то да позвякивает. Тень денег неизбежно возникает рядом со словом «художник».

Если искусство свободно и непринуждаемо, а цель художника — создать оригинальное произведение, то ведь и дело зрителя столь же вольное: захочет или не захочет ознакомиться, примет или не примет — ему ведь тоже нельзя диктовать. Если для художника творчество — всего лишь хобби, а на жизнь он зарабатывает в другом месте, подобно Нерону и Юрию Деточкину, то зрительское принятие или отрицание для него важно лишь на эмоциональном уровне. Это, конечно, оказывает влияние на его самооценку и вдохновение, но не более того. Однако если художник занимается творчеством профессионально, кормит себя и свою семью, то его деятельность априори подразумевает получение дохода. Обитая «в мире возвышенном», он кровно заинтересован в том, чтобы кто-то увидел его искусство, понял, принял... и — оплатил. Следовательно, приходится учиться выстраивать отношения со всеми возможными рынками: с инвесторами, продюсерами, зрителями, спонсорами и, конечно, властями.

Можно в этой ситуации занять гордую позицию и не замечать внешних обстоятельств, творить, согласно звучащему в душе гласу Божьему, отгораживаясь от прагматических интересов, уповая лишь на то, что рано или поздно «час настанет» и публика сама «вдруг осознает, кого потеряла». История искусств ведет печальный учет имен, прославившихся только после смерти, — Ван Гог, Модильяни, Пиросмани... Однако невозможно подсчитать, скольких шедевров мир лишился в результате такой — в рыночном смысле — пассивной позиции, собственно, именно потому, что

никто их не увидел или не разглядел, а значит, не мог по достоинству оценить.

Принципы экономического устройства навязывают творцам другой путь решения, в первую очередь, творческих проблем — предложить обществу то, что оно хочет получить. Иными словами, жизнь заставляет их мыслить «коммерчески», хотя именно этого им и не хочется, ведь само это слово хлыстом свистит в устах коллег и критиков. Уж сколько раз проходили — высокомерно иронизировали, наклеили ценностный ярлык «в коммерческих интересах», даже шельмовали «кассой».

Что есть, по сути, «коммерческое искусство»? Если понимать под ним любое произведение, выполненное по расчету, то, продолжая эту логику, пришлось бы признать «коммерческий» характер практически всего, что создано в рамках интересов какого бы то ни было внешнего по отношению к авторам финансирующего источника, будь то церковь, заказывающая фреску, правитель или вельможа, стремящийся заказом увековечить свое имя. В этом смысле и вся официально финансируемая из разного рода бюджетов, но не андеграундная культура советской эпохи тоже определялась бы как коммерческая. Тут, правда, коммерческое и идеологическое были неразделимы. Лион Фейхтвангер в 1937 году восхищался тем, что «ученым, писателям, художникам, актерам хорошо живется в Советском Союзе. Их не только ценит государство, которое бережет их, балует почетом и высокими окладами [...] никого из них не тревожит вопрос, принесет ли им доход то, что они делают». От внимания обманутого писателя ускользнуло, что идеологическое одобрение государства являлось непременным условием не только независимости творчества от кассы, но нередко и самого физического существования автора.

Хочется творить так же свободно как Феллини, но при этом о кредитах не беспокоиться, как Спилберг. Сохранить и возможности самореализации, и беседы с Богом, и доступ к публике, и саму жизнь. Но приходится искать что-то среднее, и радует в этой ситуации то, что далеко не всегда сей компромисс означает путь в художественную или финансовую бездну. По-настоящему крупный талант проявляет себя даже в условиях навязанной темы, ее интерпретации или стиля, а порою и тем сильнее, чем жестче прессинг. Доказательств тому масса — от мадонн Рафаэля до портретов Валентина Серова, от Версальских фонтанов до «Медного всадника» Этьена Фальконе, от балетов Мариуса Петипа до «Броненосца «Потемкин» Сергея Эйзенштейна и «Иванова детства» Андрея Тарковского. Да и «Реквием» Моцарту, как известно, тоже был заказан...

Каковы тут критерии оценки? Кто устанавливает каноны? Общественная мораль, традиции, цеховые стереотипы?..

Между тем сила страхов перед клише «коммерция» настолько велика, что отношение к заказному и хорошо оплачиваемому как к чему-то заведомо второсортному порой делает художников буквально слепыми. Можно найти немало примеров того, как именно жизненная необходимость поработать «для денег» раскрывала истинное предназначение таланта. Сэр Артур Конан Дойл считал своим призванием толстые исторические романы из рыцарских времен, а в классике английской литературы остался благодаря детективным миниатюрам о своем современнике Шерлоке Холмсе, которые писал для ежемесячного журнала, чтобы как-то прокормить семью. Художник Альфонс Муха, мечтавший полностью посвятить себя станковой живописи, долгие годы плодотворно сотрудничал с парижскими, нью-йоркскими типографиями и крупными промышленниками, создавая рекламные плакаты, открытки, панно, офорты, упаковку, календари и афиши в том своем неповторимом графическом стиле, который впоследствии стал квинтэссенцией и одной из вершин стиля Art Nouveau. Композитор Имре Кальман всегда стремился к крупным симфоническим формам, а стал между тем признанным королем оперетты, хотя и во времена учебы в Будапештской консерватории и затем, в самые отчаянные моменты, мрачно шутил: «Так недолго окончательно опуститься и написать какую-нибудь оперетку для прокорму».

Остро переживая свое негативное отношение к зависимости от денег, художники часто блистательным образом формировали и общественное мнение по поводу «денежных людей». Дюма, Майн Рид, Скотт, Дрюон и многие другие европейцы рисуют коммерсантов в крайне невыгодном свете: циничные торгаши, трусливые скупердяи, двуличные подхалимы. Если, не дай бог, они еще и евреи, вроде шекспировского Шейлока, то им приходится совсем плохо. Да и несчастный на все времена Журден, хоть он и мещанин, а разбогател же как-то, в том его и беда, и смеются над ним, бедолагой, на всех подмостках мира... Коммерция, таким образом, дело не для благородных людей — напротив, крайне важно такой денежный мешок проучить как следует (само собой, предварительно заручившись его пистолями, дукатами или рублями). Русская культура столь же беспощадна к богатым — от пушкинского книготорговца к Свидригайлову, Лопахину, Вассе Железновой, длинной череде купцов и воротил из пьес Островского и картин передвижников.

В результате силами самих же художников в сознание интеллигентной публики поселена мифологема: если от культуры «разит деньгами» — она ненастоящая, «купленная». Несколько лет назад моя собственная сестра отказывалась смотреть «Сибирского цирюльника»: «В него вбухано столько денег?! Значит, это либо политическая агитка, либо проамериканская промывка мозгов. Ну кто бы ему дал столько денег на *искусство*?!» В прошлом году слишком массированная кампания перед выходом «9 роты» оттолкнула часть публики: «Уж слишком много рекламы и пиара кругом, уж очень настырно навязывают», «кто-то проплатил свой корыстный интерес — понять бы еще, какой?» Невольно выстраивается логический мостик: дорогое — значит, кем-то оплаченное, значит, в чьих-то интересах, значит, нас опять зомбируют, значит, надо сопротивляться этой одурманивающей людей «попсе»...

Вероятно, корни проблемы «элитарность — массовость» заложены в самой природе культуры. Да, художники, как и священники, отвечают за человеческие смыслы, идеалы, модели жизни. Однако, с другой стороны, в полной власти комедиантов пробуждать в нас не только «чувства добрые», но и поднимать некую моральную муть, потакать низменному. Свидетельств тому масса — от средневековых балаганных кукольных гиньолей с побитием палками и массовым отлетанием ватных голов до индустрии порнографических фильмов, зародившейся на самой заре истории кинематографа и разросшейся уже в гигантскую империю. Именно здесь Аполлон уступает место Гермесу.

Давно утвержденными штампами удобно пользоваться — и вот уже зависть вступает в свои права, а непризнанный упрекает коммерчески удачливого в потакании публике и торговле своим предназначением. Все ли талантливо, что не пробилось к зрителям, все ли ущербно, что популярно? Увы, статистики тут нет, несубъективных исследований очень мало, во многих ситуациях неясно, как их вообще можно было бы вести. Остается лишь одно универсальное мерило: селекция времени, отделяющая зерна от плевел. Ведь современники далеко не всегда столь же образованны, как критики, и часто не в силах вспомнить, цитатой из какого мейерхольдовского спектакля сегодня волочится по сцене шлейф за усталым королем...

Как и сто лет назад, бытует мнение, что настоящее (оно же — подлинное) искусство при встрече с неподготовленным зрителем в конечном счете откроет ему новые горизонты, возвысит его, даже «выпрямит», как когда-то Венера Милосская в рассказе Успенского «выпрямила» бедного земского учителя Тяпушкина.

Качественные исследования показывают (и это согласуется с элементарным здравым смыслом), что искусство резонирует только в унисон накопленному каждым человеком его культурному потенциалу. Причем известно, что за последние годы культурная поляризация нашего общества усиливается.

«Народ», как известно, обычно требует хлеба и зрелищ, и эти зрелища далеко не всегда носят действительно художественный характер. Свидетельством

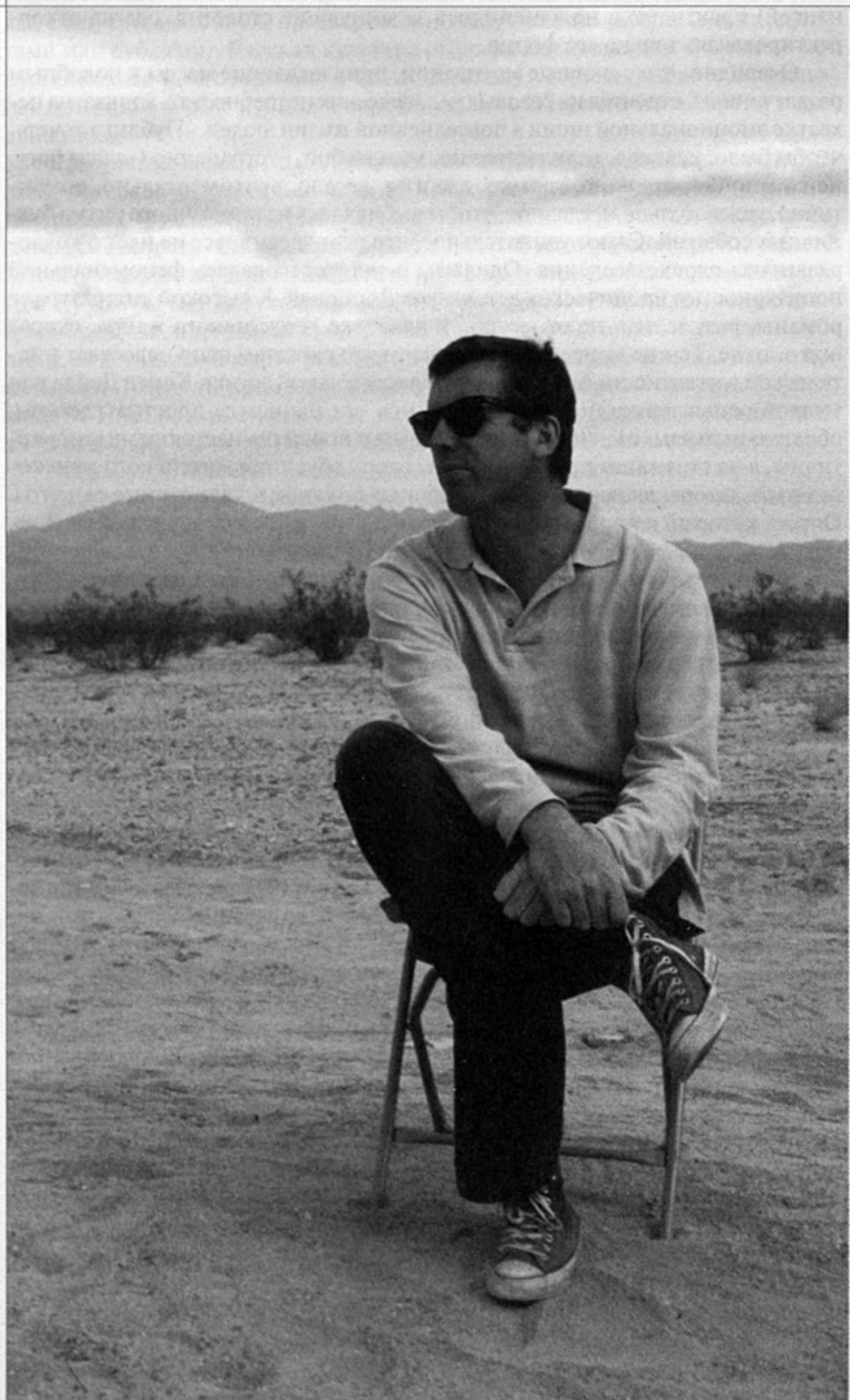
тому, например, большая популярность в древности кровавых гладиаторских боев, публичных казней, хореографических убийств быков, военных парадов, рыцарских турниров, торжественных богослужений, высочайших выходов, конных скачек. Любителей такого рода мероприятий немало и в наши дни: неуклонно возрастает число (а следовательно, и популярность, ибо телесуществование питается рейтингом) всевозможных ток-шоу, реалити-шоу, феерических и сатирических передач и концертов, спортивных и криминальных рубрик и «прямых включений», а также бесконечных телесаг о потерянных детях и разлученных, но не сломленных любовниках. Увы, содержательное наполнение вечного понятия «народ хочет» по сути (образование тут не является панацеей) практически не изменилось за минувшие столетия, слегка откорректировалась только его форма.

Очевидно, что основные мотивации, привлекающие массы к подобным развлечениям, строятся на базовых человеческих потребностях, а также на нехватке эмоциональной пищи в повседневной жизни людей. «Публика хочет», чтобы было: красиво, величественно, масштабно, отстраненно («слава богу, не со мной!»), страшно, громко, азартно, весело, сентиментально, романтично, увлекательно и, главное, чтобы выбивалось из привычного ритма будничных событий. Самое удивительное, что речь здесь вовсе не идет о «малоразвитых» слоях населения. Однажды я заинтересовалась феноменальной популярностью иронических детективов Донцовой. К высокой литературе ее романы, разумеется, не отнесешь, к классике детективного жанра, скорее всего, тоже. Тем не менее, несмотря на то что сюжетам явно недостает мистической элегантности Агаты Кристи, блистательной логики Конан Дойла или мудрой осмысленности Сименона, книги эти написаны простым, легким, обаятельным языком, ситуации узнаваемы и порой по-настоящему юмористичны, а на страницах прямо-таки рассыпаны бусинки житейского женского опыта автора, включая правила удачных покупок и кулинарные рецепты. Опрос, который я провела, был прост: мне было интересно, читают ли Донцову мои коллеги, родственники, друзья и коллеги моих друзей и если читают, то почему. К моему удивлению, не только читают, но и регулярно покупают ее произведения люди, которых принято относить к категориям «интеллигенция» и «продвинутая публика». В театр и на выставки они ходят гораздо реже, чем открывают детектив Донцовой. Их собственное объяснение: «Я решаю так много серьезных вопросов в течение дня, что вечером хочется не думать, а расслабиться и отдохнуть».

Безусловно, время расставляет вещи по своим местам. В 1915 году, когда в Российской империи вводился налог с увеселительных заведений, в прессе развернулась жаркая полемика относительно ставок этого побора. Большинство сходилось на том, что «синематограф» надо бы вообще освободить, поскольку это единственная возможность малообеспеченным и неграмотным работным людям приобщиться к искусству и (!) образованию. Вот с чего надо бы драть нещадно, так это со всяких «коммерческих лавочек» типа кафешантанов, варьете, опереток и — балета, этого срамного «искусства полуголых нимфеток для исходящих слюной старичков-миллионщиков»...

Ошиканная на сцене Александринского театра «Чайка» обрела свою аудиторию в стенах Московского Художественного и даже стала его символом. Недооцененный публикой Императорской Мариинки талант Михаила Фокина раскрылся в парижских «Русских сезонах». Кого из нынешних лидеров телерейтингов признают потомки? Как сдвинутся их культурные приоритеты? И в какой заштатной «Бродячей собачке» собираются сегодня те, о ком потом напишут главы в учебниках? Вероятно все-таки, право выбора своей судьбы всегда остается за самим художником.

И М Е Н А



Брюно Дюмон

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Великий немой, или Кино без иллюзий

1

Бытует мнение — последние годы его без устали воспроизводит Питер Гринуэй, — что едва ли не с рождения кино оказалось в лакеях у литературы. Эта расхожая формулировка слишком провокационна и не вполне ясна, однако мания экранизации действительно охватила кино, начиная, условно говоря, с Гриффита.

Напомню, что люмьеровский кинематограф мыслился как фиксация течения жизни и ее последующий перенос на экран. Условный переход от *трансляции непосредственного вот-бытия к репрезентации идей и образов* начался именно с возникновения «художественного кино», когда режиссеры и продюсеры обратились к литературе, столетиями работавшей с различными нарративами. Словесность (и прежде всего роман) стали для кинематографистов неисчерпаемыми поставщиками историй и законодателями мод. Даже основы киноязыка — приемы, открытие которых принято приписывать тому же Гриффиту (крупный план, параллельное действие, съемка с движущейся точки и т.д.), — естественно рассматривать как аналоги художественных тропов в риторике (гипербола, параллелизм, метонимия и т.д.), явно подсказанные режиссеру его любимой литературой XIX века.

Для нас, однако, в обращении к fiction важно даже не столько тотальное заимствование жанров и законов повествования — хотя оно, очевидно, сыграло принципиальную роль в становлении кино, — сколько сам факт отталкивания кинематографистов не от «мира» (в качестве какой-нибудь модернистской утопии в духе Дзиги Вертова и немногих других одиночек), а от литературы, сведенной к фабуле и легко *считываемым* образам.

Поэтому в каком-то очень простом и в то же время вполне дерридианском смысле дозвуковое кино никогда не было «немым». Наоборот, столкнувшись с необходимостью быть понятным, оно схватило зрителя за грудки и принялось убеждать, рассуждать, разжевывать. Звук, во сто крат усиливший имитативную мощь важнейшего из искусств (а заодно и его пропагандистский потенциал), лишь подключился к массовому процессу безостановочной артикуляции и производства максимально доходчивых, а не проблематичных (или проблематизируемых) смыслов. За редкими исключениями немота как *невозможность высказывания* остается проигнорированной кинематографом.

2

Тем не менее с разработкой базисного киноязыка кинематографисты начали задумываться о специфических «вещах», которые ранее — вне искусственного мира кино — не могли быть ни увидены, ни описаны. О вещах, чья вне-

литературность была бы связана не только с визуальной природой кино, даже в самых «кричащих» случаях избегающего предельной четкости лозунга и всегда сохраняющего некую дистанцию по отношению к отображаемому, но и с авторским стремлением к *неописуемости*. Едва кино утвердилось в общественном сознании, как в нем началась охота за этими эффектами приостановки смыслов, которую, развивая тему «речи/немоты» и следуя за Бланшо, назову «охотой за молчанием». Охотой, в идеале выводящей из чащи референций к открытой тиши мира. А с ней и к «самим вещам», по заветам Бергсона, Гуссерля и примкнувшего к ним Делёза.

«29 пальм»

«Молчание» в кино — не такой уж диковинный зверь. В той или иной степени без него не может обойтись ни одна картина, хотя верно и то, что оно обычно покидает места, где хоть единожды было поймано, оставляя за собой значения и смыслы. Когда-то зоны молчания находили в экспериментах с монтажом и оптикой, изобретая эндемически «киношные» жанры. Чаще всего — и в прошлом, и поныне — оно встречается в так называемом авторском кинематографе, то есть в картинах, с трудом поддающихся описанию (при том, что их фабула может быть легко доступна пересказу). Как сопротивляется экранизации изощренная словесность (и эта непереводимость подчас косвенно служит гарантом ее качества), так и «молчание видимого» есть фирменный признак кино как такового. В отличие от сногсшибательных коктейлей из литературы, цирка и целлулоида, прокатываемых в мультиплексах.

3

Однако, несмотря на неразрывное единство кино и молчания, несмотря на множество шедевров, снабженных разными градусами тишины, есть, пожалуй, только один режиссер, для которого немота является не просто «дорогим желанным гостем», но фундаментальным принципом творчества, этикой и эстетикой, мелосом и телосом его картин.

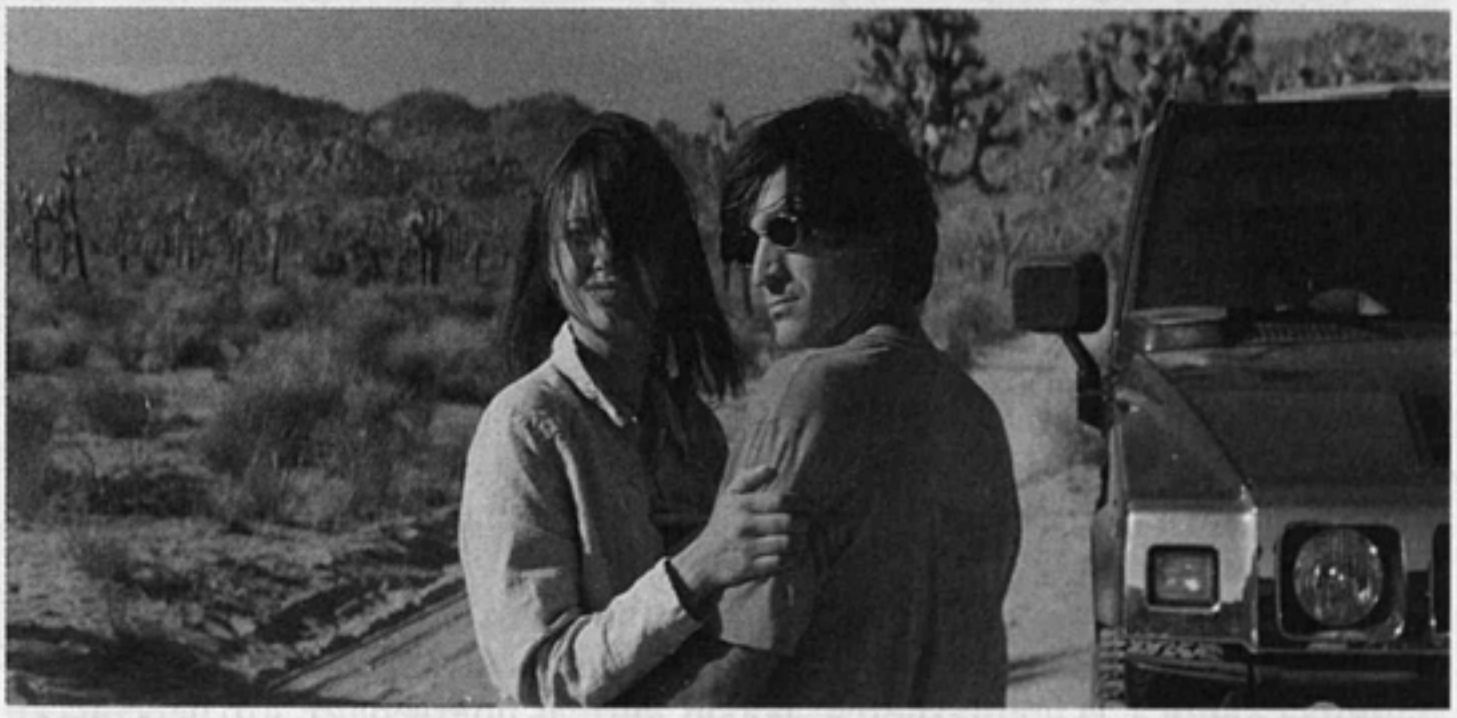
Этот уникум — француз Брюно Дюмон[1]. Его (звуковой) кинематограф далек от авангардизма, работает с традиционными сюжетами и генеалоги-

[1] Фильмография Брюно Дюмона включает четыре полнометражных игровых фильма: «Жизнь Иисуса» (1997), «Человечность» (1999), «29 пальм» (2003) и «Фландрия» (2006). Все они, за исключением скандальных «29 пальм», получили высокие фестивальные награды («Человечность» и «Фландрия» завоевали каннское Гран-при, а дебютная «Жизнь Иисуса» удостоилась девяти престижнейших призов, включая «Особое упоминание» в том же Канне). Перед тем как стать кинорежиссером, Дюмон получил философское образование и еще около десяти лет снимал рекламные ролики (которые, к сожалению или к счастью, киноаудитория практически не видела). В картинах Дюмона заняты преимущественно непрофессиональные актеры, их мимика, по заветам Станиславского и Брессона, сведена к минимуму, а сценарии режиссер пишет сам.

чески едва ли претендует на глубокую самобытность[2], но в ракурсе последовательной установки на молчание представляется абсолютно оригинальным.

Для зрителя концентрированная немота картин Дюмона проявляется в непосредственном эффекте во время и по окончании просмотра. Не случайно общим местом у критиков стала констатация затруднения, которое вызывает необходимость суммировать впечатления от фильма; не случайны и малопонятные ссылки на то, что, мол, Дюмон «серьезно разрабатывает киноязык». Такие оценки, как и подавленное молчание на выходе из зала, суть не уютное признание невыразимости бытия, дающееся нам без всякого труда, а результат травмы, чтобы не сказать ампутации. Кинематограф Дюмона не безболезнен. Во всех его фильмах присутствуют насилие и убийства, однако дело не только в этих сильных средствах. Я бы даже рискнул утверждать, что они не принципиальны для дюмоновского кино. Его пресловутая «бесчеловечность» заключена не в мизантропическом, à la фон Триер неприятии грешника моралистом, а в следовании определенным имплицитным принципам, органическим для кинематографа. Думается, что, только поняв их суть, мы сможем избавиться от странной необходимости стыдливо ссылаться на христианскую проблематику в картинах Дюмона или с умным видом вворачивать концепции про «исследование насилия». Все это, несомненно, важно, но решительно ничего не объясняет.

Итак, в чем же грандиозность открытия Дюмона, превратившая его кино в уникальное предприятие по производству содержательного молчания? На мой взгляд, это «всего лишь» та общеизвестная, но мало кем всерьез принимаемая банальность, что кино — область видимого и работать в нем, следовательно, надлежит с элементами зримого мира: предметами, телами и комбинациями, которые они образуют в движении. Казалось бы — факт, облысевший еще со времен Бергсона. Однако при вдумчивом анализе становится видно, что он может пошатнуть множество незаметных подпорок традиционного кинематографа. И хотя рушатся они не только в фильмах Дюмона, он остается единственным, кто придал своему открытию онтологическое и моральное значение.



«29 пальм»

Главная из таких подпорок — литература вообще и речь в частности. Испытывая потенциал видимого, Дюмон стремится к тому, чтобы сюжет по-

[2] Великие предтечи Дюмона не раз отмечались критикой и признавались самим режиссером. Среди них первое место, бесспорно, принадлежит Роберу Брессону, за которым, с большим отрывом, можно было бы назвать Росселлини и Пазолини. В одном из недавних интервью Андрею Плахову Дюмон упоминает Кулешова с Пудовкиным. Из современных авторов ему близко иранское кино (Махмальбаф, Киорастами), что также неудивительно.

нимался или, точнее, просматривался без слов[3]. Немаловажно, что из этого лаконизма (как и из шоковых сюжетов) не делается никакого шума; бессловесность — не формальный броский прием, но свойство натуры — фландрийской деревеньки Байоль, где происходит действие трех из четырех картин Дюмона. Ее жители не склонны трепать языком. Впрочем, Дюмон эффектно работает и с речью («29 пальм»), которая выражает у него не субъекта, но объект — человеческое тело со свойственной ему манерой открывать рот.

Герой — еще одна священная свая традиционного кино. Вне зависимости от своей идеологии, литература на исходном технологическом уровне представляет человека как субъекта, руководящего своим телом в соответствии

«Фландрия»

с воспитанием, возможностями и т.д. Кинематограф некритично подхватил эту идею. Однако «субъект» — не понятие видимого мира, этот господин нелегально проник на экран с книжных страниц. Согласно Дюмону, кино открывает нам иную правду о человеке — правду не субъективного сознания, которую мы столетиями «наговариваем» изнутри самих себя, а объективного, дорефлективного зрения. И эта правда, это зрение гласят, что человек — лишь тело и ничего больше. Неповторимое. Подчиняющееся физике и самому себе. С незримо вписанным уникальным штрих-кодом личного опыта и культуры. Тело, при котором субъект — некто вроде невидимого пресс-секретаря, лишь изредка реально влияющего на наше поведение. Гораздо чаще тела предоставлены собственному автономному «творчеству»: эпилепсии («Жизнь Иисуса»), трансу, левитации («Человечность», «Фландрия»), сексу, вспышкам бешенства, рефлексам, инстинктам, механической деятельности, неподвижной погруженности в тот или иной процесс, а чаще всего — обыкновенной обыденности.

Читатель, не видевший фильмы Дюмона, может решить, что речь идет о какой-то монструозной антропологии, родственной, скажем, «Случаям» Даниила Хармса. И промахнется: любой зритель подтвердит, что персонажи Дюмона — не марионетки и не карикатуры, а нормальные, узнаваемые люди, в основном дееспособные граждане, полностью, однако, ограниченные внешними аффектами, поскольку они являются телами, а не субъектами.

---

[3] В интервью режиссер неоднократно заявлял, что его совсем не вдохновляет, когда в кино много разглагольствуют. Не мудрено — ведь обыкновенно это значит, что перед нами не важнейшее из искусств, а тот самый лакей литературы. Мало что так чуждо Дюмону, как эстетика «новой волны», для которой визуальное, по его мнению, превратилось в дополнение к «словам, словам, словам», пусть даже эти слова — годаровская критика идеологий. Радикальный отказ от слов-референтов имеет место уже в названии картины «Жизнь Иисуса», посвященной провинциальному подростку и не имеющей никаких эксплицитных параллелей с земным бытием Христа.

Чтобы понять радикализм дюмоновской ампутации, сделаем грубое допущение, что такие тонкие психические состояния, как сомнение, нерешительность, рефлексия, являются принципиально внутренними и оттого практически невизуализируемыми. Открытие Дюмона состоит в том, что невидимого не существует, что эти колебания являются фантомами, которыми можно смело пренебречь. Ведь в конечном счете их придумал человек литературный, невидимый, необъективный. Причем недоступны они человеку даже тогда, когда он, жертва культуры, и вправду ни в чем не уверен и не знает, что предпринять. Просто вместо подлинной неуверенности (как абсолютного бездействия, не имеющего — продолжая огрублять — артикуляционного эквивалента) человек, как показывает Дюмон, впадает в тот или иной морок, в тот или иной аффект.

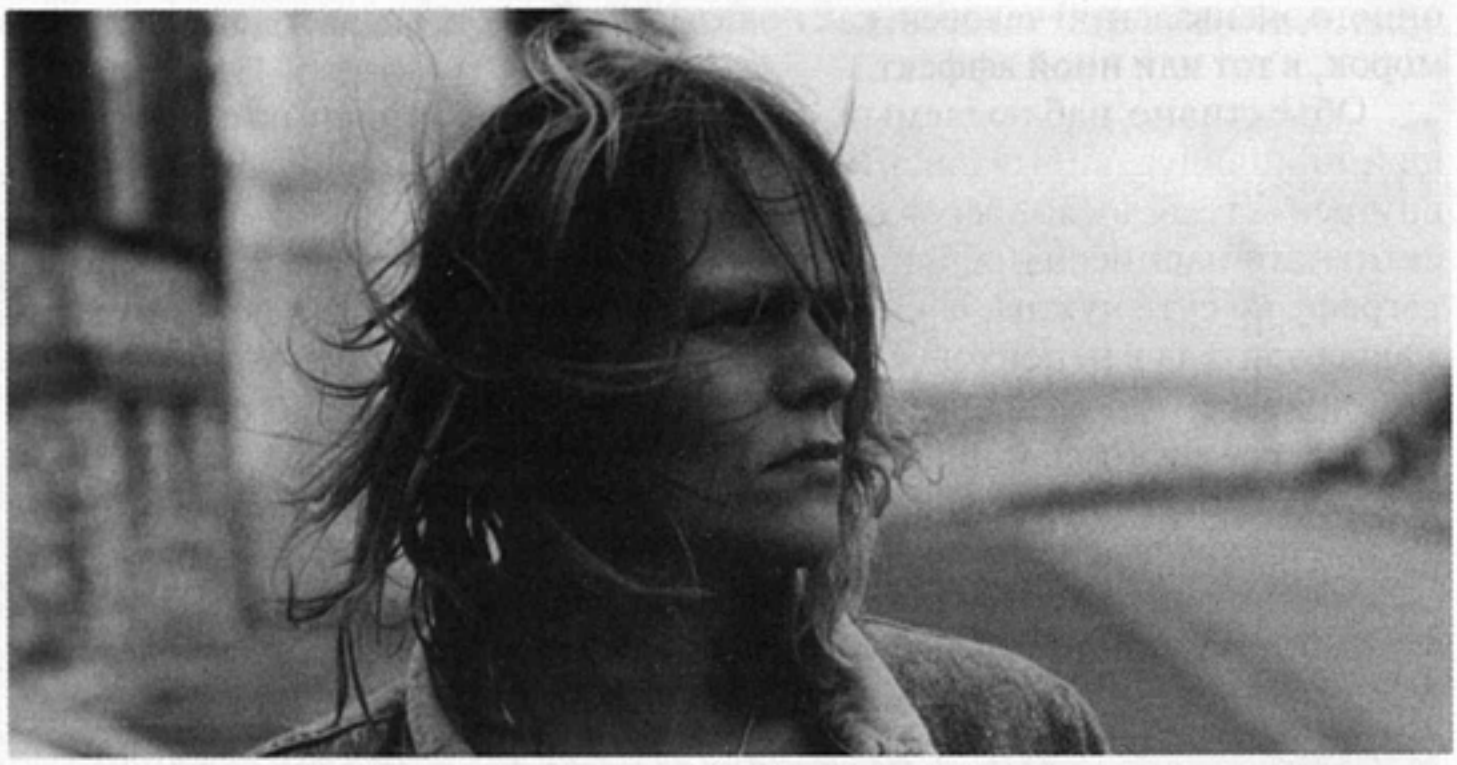
Объективно наблюдаемый, видимый человек лишен или почти лишен индивидуального характера и психологии, сомнений и рефлексий, внутреннего голоса и бессознательного — всех этих инструментов субъективного нарциссизма: они ведь тоже пришли из литературы и кинематографу по сути чужды. Подспудная, а то и откровенная тревога, будоражащая зрителя в непсихологическом космосе Дюмона, основана на смутном подозрении, что перед ним — он сам, наблюдаемый со стороны. Но наиболее поразительное открытие в том, что в результате взгляд Дюмона тоже как будто лишился субъективности. Потому и впечатляют его картины именно беспрецедентной материальной убедительностью, ощущением абсолютной «чистоты порядка» и отсутствием, вплоть до маньеризма, каких бы то ни было случайных деталей. Дюмон снимает так же *объективно*, как живут его герои (если их можно так назвать) — ведь, не в пример субъекту, тело всегда знает, как поступить: просто потому, что оно всегда, всякую минуту как-то поступает. И не просто «как-то», а единственно возможным и даже наилучшим образом, не будучи способным на ошибку или на саботаж[4].

«Человечность»

Интересно сравнить Дюмона с тематически и биографически близким ему Михаэлем Ханеке (оба долгое время подвизались в областях, смежных с кино, а затем, непривычно поздно, но сразу очень успешно начали снимать, оба философы по образованию и по складу ума). И у Ханеке, и у Дюмона цель од-

[4] Поэтому, когда задним числом Дюмон в интервью признавался, что ему следовало вырезать заключительный кошмар из «29 пальм» или что планируемую кровавую баню в финале «Фландрии» он заменил на мягкое «достоевское» примирение в самый последний момент, — все это были констатации не опасности «фальши» и, тем более, не мучительного поиска некоей истины произведения (хорош диапазон — между истреблением и покаянием), но лишь вопросы большей или меньшей экономии художественных средств при — в любом случае — грамотной процедуре оформления зрительского банкротства.

на — не взрыв и не всхлип, но кляп, только достигается этот эффект у них совершенно различными способами. Издевательства и садизм протекают в картинах Ханеке под непосредственным наблюдением самого благонамеренного буржуа, с которым зритель себя ассоциирует и вместе с которым ужасается. Мы шокированы развлечениями подростка («Видео Бенни»), парочкой садистов-убийц («Забавные игры»), перверсией преподавательницы консерватории(«Пианистка») или травлей телеведущего Жоржа Лорана («Скрытое») именно потому, что представления о норме у австрийско-французского режиссера, а благодаря ему и у нас, остаются нетронуты. Вдобавок



«Человечность»

Ханеке виртуозно манипулирует стандартами документального и художественного кинематографа, сохраняя регулируемую дистанцию по отношению к транслируемому аду.

Все это говорит о том, что творческая логика Ханеке невротична. Да простится мне использование психоаналитического жаргона, но на нем и в самом деле удобно объяснять какие-то вещи. Лакан бы сказал, что фильмы Ханеке созданы (и воздействуют на нас) в области воображаемого, в то время как Дюмон - классический, неподдельный психотик. В отличие от «здорового» Ханеке, Дюмон мыслит своих персонажей, превращаясь в одного из них, не позволяя себе идей, которых у них быть не может, и ограничиваясь областью объективного. Телевизионное зомбирование a la Ханеке ему чуждо. По этой же причине он не бунтарь и даже почти не нарцисс. Его единственная гордыня — в якобы смиренной ориентации на «обычное» кино, избегающее всяческого авангардизма. Недаром «Человечность» мимикрирует под детектив, а «29 пальм» под road-movie.

Но наиболее примечательно в психотических путешествиях Дюмона то, каким образом он все-таки «запихивает кляп», какие, грубо говоря, движения при этом совершает.

Так, в «Человечности», самом рефлексивном фильме Дюмона, отдельное внимание обращает на себя то, как интендант Фараон де Винтер расследует преступление. Его «метод» заключается в... объятиях, обнюхивании и поцелуях с теми, с кем он общается. А также в напряженном «впитывании» пейзажа — как бы духа места, где произошло страшное надругательство и убийство. То, что выводит столь эксцентрическое поведение далеко за пределы сентиментального парадокса или линчеобразной мистики, — это именно его тягостная непроговариваемость. Поиск смысла странных сближений полицейского с людьми целиком возложен на зрителя.

В «Жизни Иисуса» подобный сдвиг осуществляет... букашка, куда-то спешащая по руке Фредди в последнем кадре картины. Главный конструктивный принцип «Жизни...» — неразличимость повседневного и экстраординарного. Провинциальная ксенофобия и кровавая месть *объективно* представ-

лены как следование субкультурной норме, а не отклонение от нее, и трагедия, если так можно выразиться, Фредди заключается как раз в том, что, совершив убийство араба, он не сделал ничего особенного, не произвел поступка. В «29 пальмах» плавное течение событий прерывается зверским изнасилованием. Не лишенное, при всей кошмарности, специфического авторского юмора, оно выявляет имперсональное либидо, чьему однообразному удовлетворению посвящены будни персонажей и чья интенсификация разрушает личность жертвы.

Дюмон снимает слишком взвешенно, чтобы не заметить его стремление не повторяться. Во «Фландрии» трудно выделить какой-либо один эффект: небывалый размах действия, мясорубка войны, истерия героини и провокационные сюжеты масскульта — при конспективной интенсивности действия — призваны распылить, взорвать, скомпрометировать возможность аутентичного события, а с ним и возможность зрительского усвоения увиденного.

При этом сведение человека к телу не означает для Дюмона какую-либо подчеркнутую людскую порочность или близость к природе — в его фильмах вы не встретите никакого руссоизма. В «29 пальмах» и «Фландрии», полемичных по отношению к апологии природного, секс и война освобождают смертоносную агрессию. Собственно, сведение к телесному используется ради выявления кинематографическим путем метафизического присутствия. Поэтому, несмотря на глухую замкнутость в собственном теле, дюмоновский человек способен на раскаяние («Человечность», «Фландрия»); оно — тот редкий миг, когда тело подчиняется незримому субъекту, а кино превращается в лакея литературы добровольно, а не по недосмотру. С высоты рассматриваемых четырех картин очевидно, что именно раскаяние (как и, теоретически, самоубийство, до сих пор у Дюмона не встречавшееся) представляет во вселенной режиссера апофеоз героического. Покаянный плач — одновременно и торжество в человеке человеческого, и его горькие проводы самого себя, ибо оплакивает он именно бессилие перед собственным телом — неизменно автономным и пожизненно господствующим.

Вот почему даже безупречно выстроенные и не чуждые слез финалы картин Дюмона тем не менее некатарсичны[5]. Катарсис означает триумф смысла над реальностью, циничную победу нашего понимания случившегося несчастья над самим несчастьем. Катарсис сигнализирует, что мы *поняли увиденное;* сознание этого и образует сладость очищения — по Аристотелю. Согласно же Дюмону, понять видимое невозможно, ибо вопреки вербальному и исчерпывающему характеру понимания суть видимого — в вечном ускользании от окончательного смысла, в неисчерпаемой тяге к молчанию.

Таким образом, дюмоновская фабрика грез возвращает открытию Эдисона и Люмьеров его первоначальную, нерастраченную энергию — фильмы, свободные от иллюзий. Волнующий и горький парадокс: через эти картины мы лишаемся чего-то, чем никогда не обладали, но даже если нам возвращается изъятое, мы все равно не чувствуем себя владельцами, потому что успели осознать его иллюзорность. Ведомый одновременно и требованием быть не громче тишины, и неописуемой материальной правдой видимого, и даже одинокой пассивностью зрителя в кинозале (отсюда — любовь к статичным планам, к передаче реального времени), Брюно Дюмон впервые в истории создает пространства настоящего немого кино, которого, по сути, у нас никогда не было.

[5] Этой мыслью я обязан Инне Кушнаревой.

«Два в одном»,
режиссер
Кира Муратова

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

№ 16

— Что за кино?
— Ну, это… шекспировское.
— Трагедия?
— Или комедия, шут его разберет.
Из разговора

«Два в одном» на сегодня последний — шестнадцатый опус Муратовой. Фильм о смерти, о жизни, провокативное размышление о возрасте, времени, творчестве, кино и театре, игровой природе человека, о реальности условной и безусловной, о понимании режиссуры в самом широком смысле слова. И — в самом конкретном. Тут сошлись многие лейтмотивы Муратовой и почти все актеры, игравшие в ее прежних картинах. Но конструкция — при мгновенном опознании режиссерского метода — сложилась другая. Муратова построила для себя Новую сцену, которая в этом фильме имеет буквальный смысл и потусторонний — переносный. Муратова вывернула, как перчатку, пресловутую театральность, которую (и без всякого повода тоже) находили в ее работах, тем самым еще больше озадачив и своих поклонников, и других, менее заинтересованных (в таком кино) лиц.

Сцена — замкнутое пространство, метафора условной реальности — размыкается здесь до образа мира в разрезе и в пространстве игрового кинематографа. Муратова, как всегда, но чем дальше, тем резче экспериментирует с потенциальными, не говоря о наличных, возможностями свободной от условностей (кино)реальности.

Будучи выдающимся режиссером условного искусства, Муратова остается авангардной реалисткой, понимающей про реальность (жизни, кино) то, что не снилось ни нашим мудрецам, ни адептам неонеореализма. В отличие от Германа, шедшего — до последней картины «Трудно быть богом» — от предметной достоверности среды к условному кино, Муратова расширяет — вслед авангардистам первого призыва — само представление о реальности, которую она показывает в соприсутствии разных точек наблюдения (зрения) и соответствующих (разнокалиберным дистанциям) взглядов.

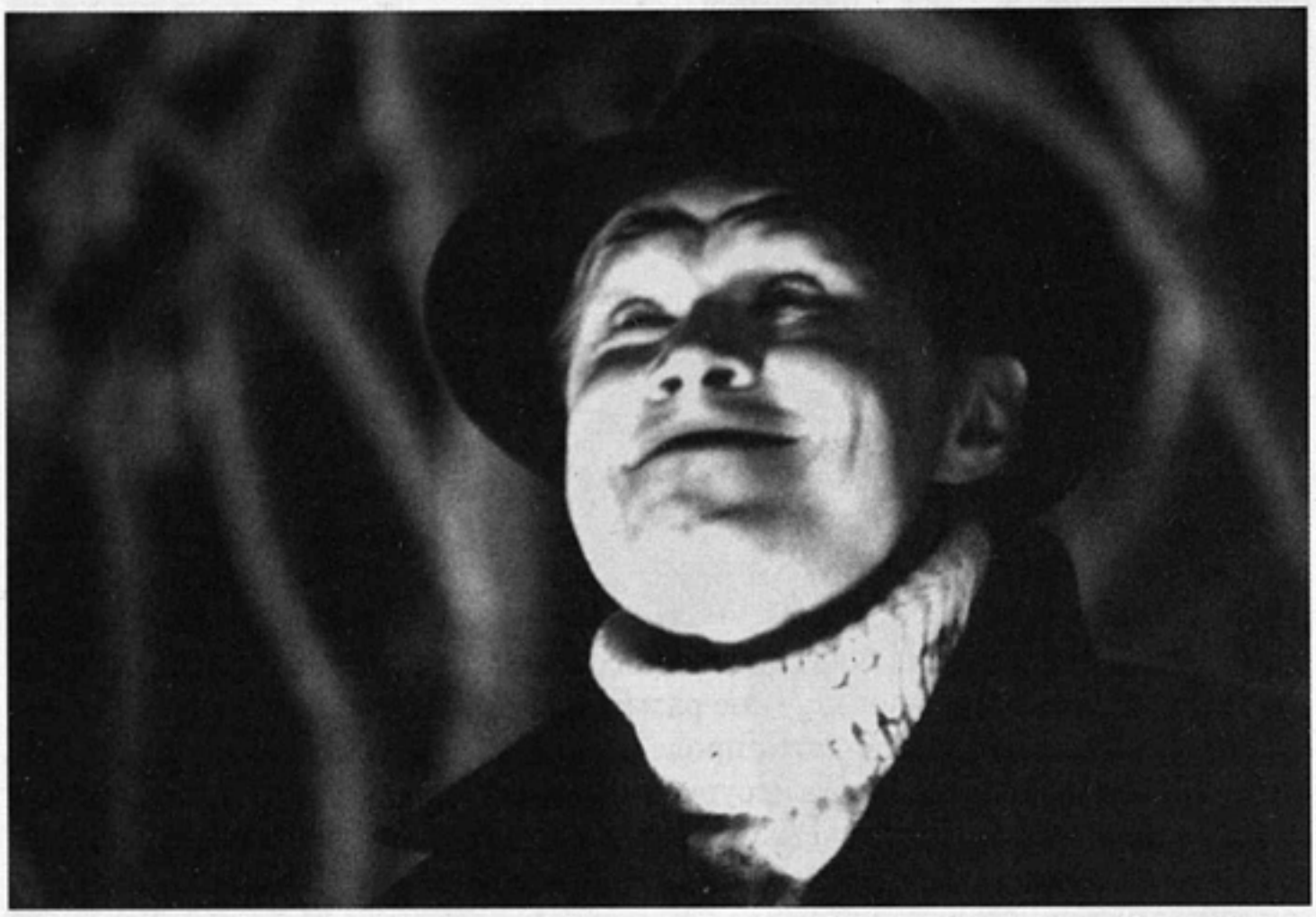
И, конечно, меняет по ходу повествования эти «точки зрения», взрывая автоматизм нашего восприятия, рассчитанного в массе своей на «узнава-

---

«Два в одном»
Авторы сценария Евгений Голубенко, Рената Литвинова. Режиссер Кира Муратова. Оператор Владимир Панков. Художник Евгений Голубенко. Композитор Валентин Сильвестров. Звукорежиссер Ефим Турецкий. В ролях: Александр Баширов, Сергей Бехтерев, Наталья Бузько, Рената Литвинова, Богдан Ступка, Ирина Свенская, Нина Русланова, Жан Даниэль. Sota Cinema Group при участии Министерства культуры и туризма Украины, «Централ Партнершип», ЗАО «Одесская киностудия». Украина — Россия. 2006

ние», но не «ви́дение». Муратова в своей естественной, а не «специальной» полемике с разными типами-видами кино внедряет в свои кинематографические структуры «антикинематографические» (на обыденный или «окультуренный» взгляд) элементы. Великой иллюзии она противопоставляет великую условность. А сменяя одну условность другой, достигает безусловного воздействия. Разборчивого, чувственного, интеллектуального.

«Два в одном» — не сумма двух новелл («Монтировщики» Евгения Голубенко, «Встреча с женщиной жизни» Ренаты Литвиновой). Иначе фильм назывался бы «Две истории». Эти же истории вытекают одна из другой, отража-



«Два в одном»

ются друг в друге, перевоплощаются, остраняются в строгой и открытой конструкции. «Два в одном» — это не только две новеллы, прошедшие режиссерскую обработку. Это много еще чего, но главное — в едином произведении. Тут не только две или три реальности, но и четыре-пять-семь — множество способов восприятия фильма.

Кроме того, «Два в одном» разрушает и содержательные (шокирующие во внехудожественной или «настоящей» реальности), и эстетические, адаптированные квазиартом, стереотипы. Будучи одним из последних авторов искусства кино, Муратова никогда еще так настоятельно, как в последнем опусе, не актуализировала соучастие зрителей, вовлекая их в соавторы.

Либретто. На сцене театра, где идет монтировка декораций к вечернему спектаклю, обнаружен самоубийца-актер, он повесился на штанкете. Возня вокруг трупа (пока не приехала милиция), реакция на смерть артиста перемежается обычными рабочими моментами закулисной жизни. Перед началом спектакля — на переходе ко второму акту фильма — на сцене появляется еще один труп. Но теперь это убийство. Монтировщик Витя Уткин убил уборщика сцены Бориску. Спектакли, как известно, редко отменяются. В тот день на вечер назначено представление «Женщина его жизни» в жанре «феерия», которое могло бы называться «Сон в зимнюю ночь» или — в новогоднюю. На сцене — фасад дома. Ведущий — человек во фраке, связующий зал и сцену, — появляется в партере и начинает свой рассказ о немолодом мужчине, Андрее Андреевиче, возжелавшем найти женщину, чтобы испытать свою потухшую потенцию или, может, впервые в жизни полюбить. Зеркало сцены раздвигается, мы попадаем в дом этого персонажа. Он видит — сквозь окно — сцену и тут же улицу, где прогуливается девушка с собачкой. Он не знает, как с ней

познакомиться. От беспомощности своей и избалованности он пристает к дочери Маше, та приводит на роль Женщины свою подругу Алису, вагоновожатую. Встреча Нового года. Интермедии. Никакого секса. Девушки сбегают от дяди и папы на грани нервного срыва. Он гонится за ними по заснеженной — «феерической» Одессе... с ножом. Падает замертво. Алиса ведет трамвай. Андрей Андреевич отогревается в ванне. Он звонит ей, она щебечет в ответ. Два уставших после работы Деда Мороза притулились в салоне трамвая.

Структура. Смерть одного артиста на сцене после спектакля — завязка интриги первого акта фильма. Возрождение к жизни другого артиста — во время представления — финал акта второго.

Когда-то, в двухчастном «Астеническом синдроме», Муратова показывала «чужой» фильм (первая часть), после его просмотра зрители уходили из кинозала и становились героями второй, уже муратовской части. Картина «Два в одном» начинается в театре, где идет монтировка декораций, а на сцене открывается реальная смерть артиста (первая часть, режиссер Муратова). Заканчивается монтировка, зрители входят в театральный зал, начинается спектакль, который поставлен в этом провинциальном театре, но который снимает Муратова. Однако снимает она уже киноверсию этого спектакля, а не «прямую трансляцию».

Обратный «Астеническому синдрому» (структурный) ход.

Первую — «жизненную» — часть Муратова — в подражание сценическим законам — ставит в стилистике «театра представления». Во второй части — театральном представлении — Муратова воссоздает иллюзию реальности в стилистике «театра переживаний» и новогоднего кинокарнавала.

«Два в одном» — это два трупа на одной сцене; две барышни вокруг одного мужчины; две собаки на сцене жизни и театра; два бутафорских цветка (а на самом деле один, переходящий из «жизни в спектакль», из спектакля в спектакль); два взгляда на один пиджак, на одну кровать (один и тот же человек называет белый пиджак и белоснежную кровать «черными», смущая и развлекая свидетелей этих реплик и актерских показов). Две загипсованные руки у одной парочки (когда героиня Литвиновой сняла гипс с руки, он появился на руке ее несостоявшегося или будущего любовника, жертвы «любовной травмы»). Два типа обнаженки в одной квартире (порнооткрытки начала века, спроецированные на стенку интерьера премьера; копии классических картин — живописных ню, — прибитые к стенке); два типа обнаженки в реквизиторской: муляжи скифских баб, копии картин Энгра, Кранаха, Кустодиева и — обнаженная, корпулентная реквизитор Фаня в мизансцене «живой картины». Две квартиры в одном доме (героя второй части). Двойки (дубли) можно умножить. Все они насыщают дуэт «театральной и реальной» условностей в одном игровом (в двух смыслах) кино. Про смерть-жизнь, про людей-артистов и монтировщиков сцены-жизни.

Композиция. В начале фильма камера смотрит на театральный зал с зачехленными креслами. Мы, кинозрители, видим это пространство со сцены. Гремит (за кадром) гроза, открывается дверь в партер из фойе. В кадр входит Александр Баширов — монтировщик Витя Уткин. Поднимается на сцену. Здесь, в тряпичных декорациях сада, поют птички — в память о «натуральной» сценической жизни и об ее общедоступной — комичной художественности. Камера переезжает в зал, Витя становится у рампы, читает монолог «Быть или не быть». Витя интонирует заимствованную речь с акцентом на «тысячи лишений, присущих телу...», заменяет одно только слово — «окочуриться, сном забыться... и видеть сны. Вот и ответ». И — хмыкает в ответ. Поиграв в артиста — исполнителя самой главной роли мирового репертуара, удаляется, спрыгнув в оркестровую яму. Мы же (из театрального зала) видим висящего под колосниками паяца в старинном костюме, в узнаваемом гриме (набеленное лицо, нарисованная углем бровь, румянец на одной щечке). Маски Пьеро и Арлекина — два

в одном! Счастливцев и Несчастливцев в одном самоубийце. «Жить и умереть на сцене — что может быть лучше», — позже скажет на публику (закулисных работников), думая про себя и стоя над трупом, премьер этого театра. Его сыграл Богдан Ступка, который сыграет во втором акте Андрея Андреевича.

Витя Уткин дурачится в помещении под сценой. Там — «весь театр — мир» — кучкуются в загоне за сеткой петухи (подсобное хозяйство пожарника этого театра), стоит муляж громадной лошади, на которую взбирается персонаж Александра Баширова, почувствовавший себя теперь в роли Александра Македонского после того, как с большим чувством оттрубил монолог Гамлета.

Этот монолог, прочитанный от лица монтировщика и в духе шута провинциальной сцены, задает не профанный лейтмотив муратовской картины о «жить или не жить» — «быть или не быть». Витя Уткин, начав фильм с монолога шекспировского героя, в финале этого акта убьет своего обидчика и коллегу по работе на сцене. (Спектакль «Гамлет» кинорежиссера Глеба Панфилова начинался на сцене «Ленкома» с этого монолога, определявшего завязку трагедии протагониста, решившего «быть», действовать, а значит — в той трактовке — преступать.)

Муратова травестирует затиражированный и потому обессмысленный монолог, поручив его артистичной натуре Баширова и рабочей косточке Уткину (два в одном). Но одновременно вводит масштаб «шекспировских страстей», как если бы их разыграли одесские шутники или «шекспировские» могильщики (у Муратовой — монтировщики «сцены жизни»). Или же — бродячие артисты, приглашенные шекспировским принцем для представления, в котором обитатели Эльсинора распознают намек на их собственные — «реальные» преступления. У Муратовой представление «сцены на сцене» — с незапланированным поворотом сюжета — провоцирует реальная смерть артиста, который повесился, не выходя из роли, в костюме герцога и в гриме комедианта (шута).

Роль за́мка в этом фильме играет музей-квартира премьера заштатной труппы Андрея Андреевича. Поскольку спектакль провинциального театра Муратова снимает на кинопленку, то расширяет и сценическую площадку. Она переносит действие второго акта в натуральную (в отличие от натуралистических птичек, озвучивших условные декорации в первой части) декорацию парадного дома.

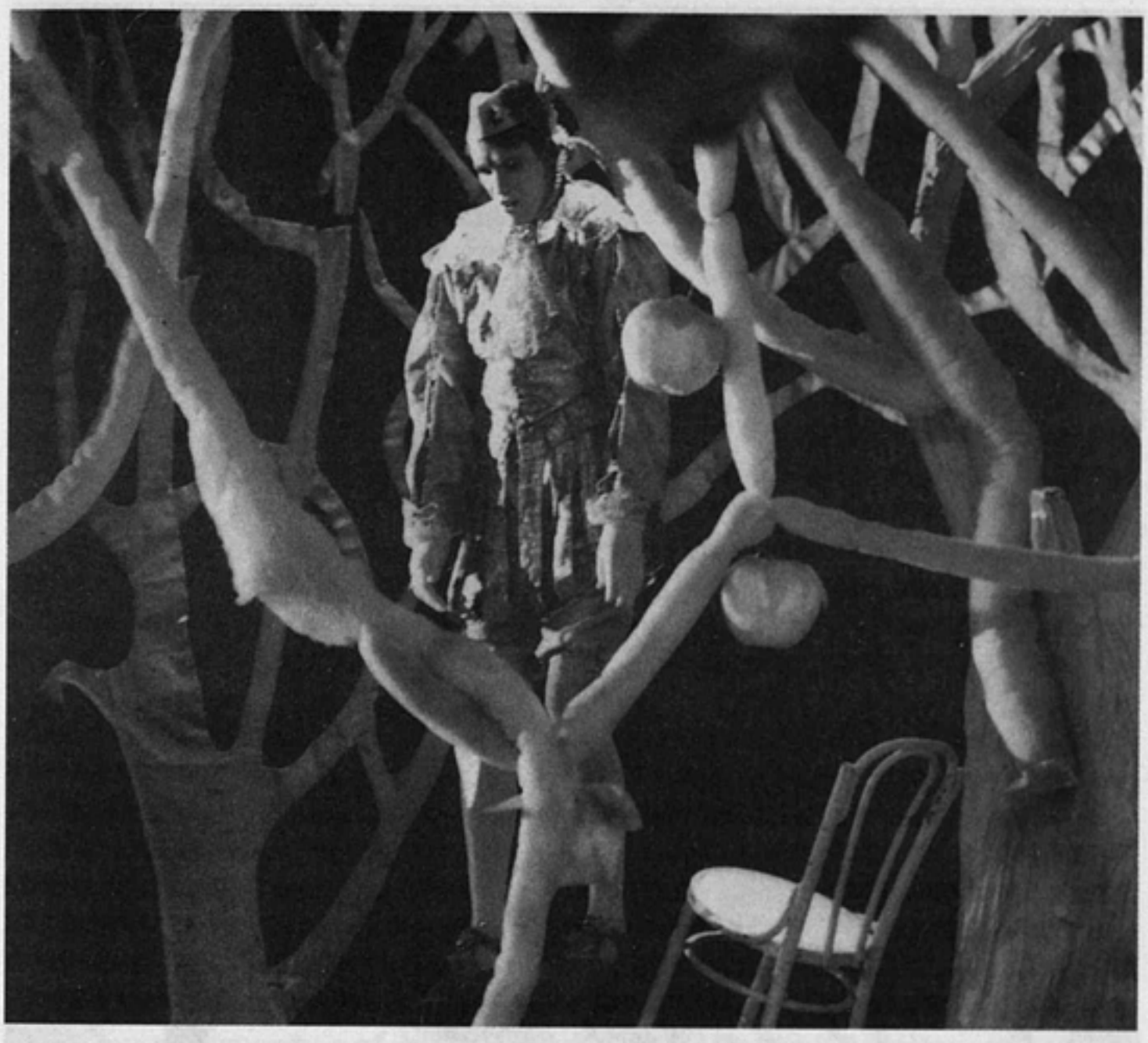
Герой Ступки стоит перед проблемой: быть ему первым любовником или не быть, ибо, уверен этот артист в роли мужчины, исчезает потенция — кончается жизнь. Как сохранить завидное амплуа в его возрасте, перевалившем за шестьдесят? Блистать ли ему на сцене или провалиться, если даже монтировщики готовы на козни и ставят станки декораций в проходе, и он в «серьезной роли» спотыкается. Публика, конечно, гогочет, а эти работнички ухмыляются: «тоже мне министр культуры, колено расшиб», «хорошему актеру ничего не мешает».

Когда Ступка снимался в двух ролях этого фильма, он уже не был министром культуры Украины. Но позабыть ту его государственную — реальную по жизни — роль бедные и мстительные, как артисты, артисты в ролях рабочих сцены не в состоянии. Муратова вводит элемент личной биографии артиста Ступки в биографию его персонажей — артиста провинциального театра и артиста в роли Андрея Андреевича, «два в одном». Так она воссоединяет «распавшуюся связь времен», связь реального и условного, власть артиста и бессилие властного мужчины (зависимого комедианта).

У Ступки — роль бенефисная. На другие, не уступающие бенефицианту, важные роли тоже избраны прославленные артисты знаменитых театров и одесские непрофессионалы, отточившие свое актерское естество на съемках в прежних картинах Муратовой. Они представлены в титрах в алфавитном — уравнительном и уважительном — порядке, одним списком.

Опознав самодеятельные актерские замашки монтировщика Уткина, Муратова выводит его с реквизитом на сцену, и он натыкается на артиста-са-

моубийцу. С репликой «Борис, подонок, повесился» Витя опускает с колосников штанкет с этим «подонком». Вслед за трупом сдуваются — машинерия сработала — стволы-ветки-корни матерчатых деревьев. Витя пытается снять с самоубийцы кольцо. Его спонтанный жест замечает Человек с метлой — уборщик сцены Бориска (Сергей Бехтерев). Амплуа — резонер с голубизной. (Он будет подметать планшет и выступать с монологами о мародерстве, о порядке, наушничать, инсинуировать, пока не рухнет на сцену с проломленной башкой в конце первого акта.) Появляется реквизитор Фаня (Ирина Свенская) с нарисованным, подобно артистам этого и любого цирка, румянцем



«Два в одном»

клоунессы (ею она была в муратовских «Увлеченьях»). Витя Уткин простодушно объясняет: «Я думал, что он жив, а он мертв». И что он, «потомственный рабочий», «первый раз увидел покойника».

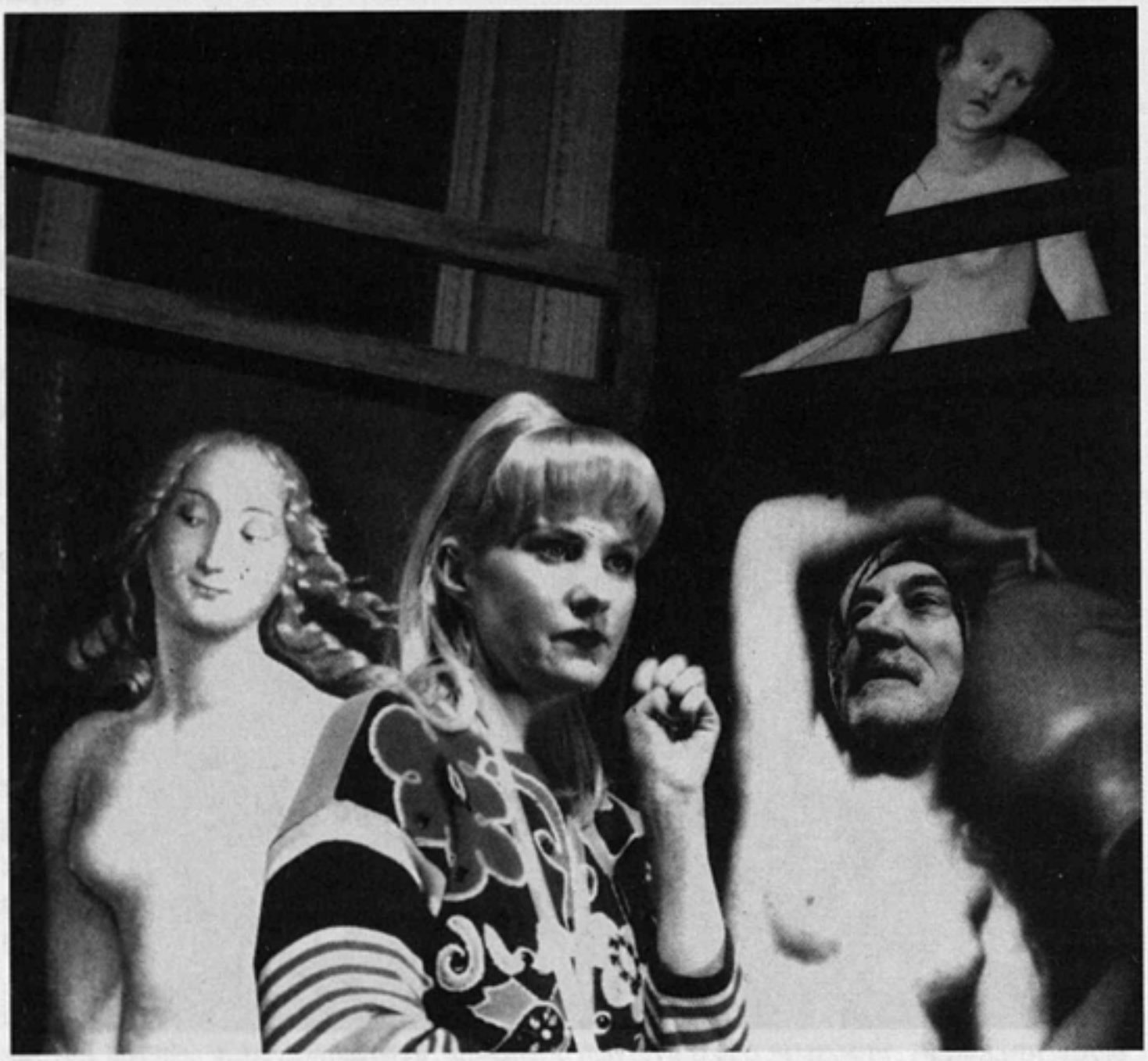
Тема смерти — реальной, возбуждающей или парализующей органы чувств — входит на сцену, где начинается «другая пьеса». Так в пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» в театр — во время репетиции пьесы «Игра интересов» — с улицы врывались те самые персонажи и предлагали Директору разыграть «настоящую драму», «настоящую реальность». В муратовском кино персонажи «реальной жизни» ведут себя как заправские артисты, вдруг ставшие зрителями и участниками (два в одном) внезапной интриги. Ее исходное событие, без которого немыслим драматургический конфликт, — «настоящая» смерть артиста. (А эпилог — «настоящее» убийство, хотя оба костюмированных трупа смотрятся как павшие герои спектакля, сымитировавшие смерть.)

На сцену заходит тенор с усами Сальвадора Дали, пересекает пространство с арией Хозе из оперы Бизе. К покрытому (одним из задников-занавесей) трупу подбегает костюмерша (Нина Русланова), тряпку срывает. И волосы — буквально, зримо — шевелятся (какой спецэффект!) у нее на голове.

Так Муратова визуализирует словесную метафору, инсценирует «правду жизни», «натуральную реакцию ужаса», которая в качестве не-метафоры суще-

ствуют только в мультфильмах или в театральном иллюзионе. (Во второй раз этот прием она введет в качестве перпендикулярной рифмы во второй части, когда герой Ступки, вспомнив, возможно, о трупе артиста на сцене, через который несли станки декораций, объявит дочке с подружкой, что выйти из запертого дома они смогут только «через труп» его собаки. А в третий раз этот же прием, вывернутый наизнанку, режиссер выдаст тоже во втором акте, когда Андрей Андреевич будет сидеть в ванной, а дочь Маша, вспоминая его прошлые проступки, предуведомит, что он всегда «выходит сухим из воды».)

На сцене раздается звук мобильного телефона. «Это не у меня, это у не-



«Два в одном»

го», — подает реплику персонаж Руслановой. Звонок оживает на трупе, возвещая об утраченной (этой механической куклой) жизни. И о ниточке, которой удушила себя эта «марионетка». И — о внезапных гэгах артистичного режиссера, импровизирующего в игровом пространстве, как по нотам. Очень смешно, очень горько.

Труп возлежит на планшете, к нему — как ко гробу — подходят постоять-поглазеть-попрощаться две артистки (Наталья Бузько и Рената Литвинова), два Деда Мороза, костюмер с костюмершей (Жан Даниэль с Ниной Руслановой). Костюмер печалится, что она костюм с самоубийцы не сняла: «Столько лет в театре, такой накладки не видел». Неподражаемый юмор режиссера сцепляет здесь два смысла в одной «накладке»: в повесившемся артисте и в костюме, не повешенном в костюмерной. Костюмер со своей обиженной (упреком начальника) помощницей плачут искренними крокодиловыми слезами, как артисты, но слезы каждого из них — о своем. Масштаб смерти поверяется нарушением рабочего распорядка — переживанием, что костюм вовремя не снят с артиста-покойника. Труп есть, а смерть — «условность», и жизнь продолжается, и в ней всегда найдется место и разгильдяйству, и подвигу, и убийству.

Подобно тому как невозможно развести, оторвать друг от друга слипшихся в одной роли монтировщиков сцены и монтировщиков случайных

судьбоносных событий, точно так же не всегда дано понять, когда каждый из нас, зрителей, ведет себя, как «на сцене», а когда — «как в кино», то есть в условном правдоподобии.

Двойная композиция (меняющиеся точки съемки) от задника сцены и из театрального зала создает непривычную оптику восприятия. Мы становимся зрителями пьесы, разыгранной на сцене, — пьесы «о жизни». Но одновременно зрителями новогоднего представления, которое разрушает «четвертую» стену и перевоплощается в кинозрелище.

Андрей Андреевич смотрит сквозь витражное окно на девушку, выгуливающую собачку. Следующий план — эта девушка с собачкой идет по сцене и выходит через боковую дверь на улицу. (В финале спектакля Юрия Любимова «Три сестры» на новой сцене Таганки опускалась кирпичная стена театрального зала и открывалась панорама Москвы. Той Москвы, куда мечтали уехать чеховские сестры, оставшиеся на сцене, в театральной коробке.) Раздвижение театральной сцены, предпринятое Муратовой, выворачивает шекспировскую формулировку на «кино — весь мир, и актеры в нем — люди».

Это «сквозное действие» и сквозное пространство фильма условно реально. Но такой не психологический — шекспировский — ультрареализм Муратова доводит до собственной кульминации. Провокативность второго акта (папа требует от дочки найти ему женщину его жизни или самой ею стать) — еще одна условность, которая выглядит (или может читаться) взрывом табу. Муратову, однако, в отличие от лицемерной публики, никакие табу не волнуют. Поэтому и вопросом табу — не табу, когда всё-всё и давно дозволено, она не озабочена.

Зато «есть вещи вечные», философически замечает один из монтировщиков, заводя со своим напарником, тоже артистичным «могильщиком» шутовактеров, диалог о воровстве, о театральных прагматичных разбойниках. Появляется Бригадир (В.Невгамонный), который призывает работничков работать, ведь зрители уже в фойе, а еще «занавес цеплять и станок неправильно выставили». «Пришел на работу — работай, не хочешь — уходи отсюда, я не держу, желающих хватает». Эту репризу Бригадир в первом акте повторит дважды, упреждая, что в бригаде монтировщиков, как и в актерском составе, то есть на сцене и в жизни, людей незаменимых нет.

Спектакль задерживается, на сцене — интермедия монтировщика с помрежем о том, надо ли спектакль отменить и объявить день траура. Помреж объясняет «главный принцип театра»: «смех сквозь слезы», «что бы ни случилось в театре — представление должно состояться... Мы в войну выходили на сцену голодные, падали в обморок от усталости, гримом скрывали следы истощения...» В ответ на этот по-лицедейски искренний монолог подает реплику (из «одесского» анекдота) еще один монтировщик: «Вы любите ли сыр?» — спросили раз ханжу. «Кушать да, а так нет...»

Уборщик подметает сцену, смотрит на себя любовно в зеркало, Витя Уткин, опасаясь доноса этого (лицемерного) блюстителя порядка, лезет на колосники, бросает молоток, попадает в темечко «артисту»-любителю. На поворотном круге — два трупа. Самоубийцы и жертвы, которой по ходу пьесы приготовлен «удар судьбы», типа «кирпич на голову упал». Тема рока и личного выбора, прозвучавшая в монологе «Быть или не быть» монтировщика, пародийной тени Гамлета, набрала предначертанные обороты.

В зал пускают публику. Ведущий объявляет: «Новогодняя ночь. Снег». В зале идет снег, засыпая пропасть и временну́ю дистанцию между сном в летнюю и сном в зимнюю ночь.

Ведущий поднимается на сцену, куда спускают бутафорскую елку, под ней стоят две снегурочки. Блондинка (Рената Литвинова) и брюнетка (Наталья Бузько). Они шепчутся, печалясь о «конце самого великого мужчины на свете». Это — финал спектакля, который зрителям покажут в обратной перспективе. Елка уплывает под колосники.

«Вот его окно», — Ведущий показывает нарисованное окошко. Мы видим мужчину за окном настоящим, он надевает шляпу. «Вот ее окно». Мы видим дочь

Машу (снегурочку-брюнетку) в окне настоящего дома, она шляпки примеряет. Знакомые по первой части монтировщики несут по парадной лестнице копию кустодиевской «Обнаженной», вешают на стенку. Маша в своей комнате, где полно, как положено дочке-«кукле», кукол, строчит на машинке кукольную одежку. На сцене — за окном мужчины — идет снег, прогуливается девушка с собачкой. Они же, тут же, оказываются на улице, среди заснеженных машин. Там же пробегают два Деда Мороза, мы их уже видели на сцене, замерших у трупа на поворотном круге. В финале второго акта эти артисты в костюмах будут — после работы — ехать в трамвае домой.

Два монтировщика сидят на диванчике под копией Кустодиева и наблюдают, подобно зрителям театра, сцену Ступки с Бузько (папы с дочкой). Он, аффектируя страсть, дочь-партнершу раздевает, она демонстрирует равнодушную пластику механической куклы, не зря же Муратова показала ее в окружении кукол. Папа дочке рассказывает про Колю-дворника, который пошел выносить мусор и встретил женщину своей жизни. А он, видный мужчина, похожий на артиста, сидит на бобах одинокий, развлекаясь изображением голых баб на картинах. И не смиряясь с таким положением.

На новом этапе творчества Муратова скандализует кинозрителя возможностью инцеста, но оттягивает удовольствие (невидимого) театрального зрителя, которого держит в напряжении тем, что не удовлетворяет его ожидания.

Радикальность этого фильма в том, что до инцеста, получившего допуск в массовидный арт (для истеблишмента), Муратова не опускается. Она всего лишь дразнит рискованным драматургическим поворотом, потому что его реализовать означало бы не только воспользоваться отработанным эпатажным жестом и отдаться масскульту, но и прогадать с саспенсом, без которого ее съемки новогоднего шоу сдулись бы, как детский шарик.

Во втором акте монтировщикам, они же артисты и зрители, поручена и роль костюмеров. Они помогают Андрею Андреевичу одеться. Он открывает окно — на улице снег, карнавал, лица в полумасках, с бенгальскими огнями, женский хохот, девушка с собачкой. Ведущий рассказывает об одиночестве Андрея Андреевича, герой Ступки бьется головой о подоконник, звонит Маше, Маша плачет. Маша с куклой. Маша в роли марионетки исполняет пантомиму заведенной механической куклы.

Андрей Андреевич по лестнице винтовой спускается с собакой на площадку, где дочкина квартира. Маша дверь не открывает. Папа писает на дверь, как собака, бомж, охальник, насильник. Собака в подражание артисту и своему дрессировщику-режиссеру-хозяину писает тоже. Два в одном. Человек-животное, собака-артист.

Наталья Бузько играет Снегурочку и дочь мужчины без женщины. Рената Литвинова — тоже Снегурочку и Алису, подругу актрисы (Бузько). Маша приводит Алису в дом к папе. Амплуа Алисы — актриса-травести в роли вагоновожатой. Она в короткой юбочке, с «конским хвостом», красным маникюром, губы бантиком помадой накрашены, кофточка — с рынка. Маша — в шубке из чернобурки, с прической и бледнолицым макияжем девицы 20-х годов.

Алиса из трамвая попадает в «страну чудес» — богатый дом. «А разуваться надо?» — шикарная реплика под стать «Коле-дворнику», которому позавидовал первый любовник, теряющий свою мужскую (и творческую) силу.

Перед артистом в роли папы — две красавицы. Близится Новый год. Постаревшего артиста и папашу от усталости и напряжения ведет, он засыпает или умирает, но вдруг оживает — то был актерский трюк. Алиса — по «иронии судьбы» — напевает «я тебя никогда не увижу, я тебя никогда не забуду». Литвинова хохочет, как простушка, простодушничает, как Снегурочка на представлении «Елки». Ступка валяет дурака, заражаясь карнавальным настроением, возбуждаясь огнями, процессией, увиденными за окном. Он надевает клыки вампира на свою челюсть, заводит девочек за ширму с нарисованными классическими «нюшками», вырезает лица на ширме, снимает «девок» на полароид, как пляжный фотограф — курортниц. Бузько жует шоколадные конфеты, как ребенок, и наблюдает за подругой и папой с усталой покорностью «доч-

ки». Ступка ставит пластинку. Пласидо Доминго поет предсмертную арию Каварадосси. Ступка на взводе. Он кривляется. Ломает пластинку. Ставит песню со словами «Я встретил девушку, полумесяцем бровь», разбивает пластинку. Литвинова, «как взрослая» и от нечего сказать, подает реплику «в этом что-то есть». Включается телевизор. Лукашенко поздравляет с Новым годом. Ступка бросает в воздух оборванный «чепчик» — слова «Видный мужчина» — и ведет девок в «тайную комнату», где на подиуме стоит громадная белая кровать. Теперь Ступка — персонаж из другой оперы — припоминает текст:

«Два в одном»

«Если на черную-черную кровать...» Литвинова парирует: «Разве она черная?»

В каком-то главном смысле это фильм про... восприятие, его устройство, признаки, принципы. Чет-нечет, черное-белое — предельное выражение сложности всех цветовых, числовых комбинаций. Предохранение путаницы. Но в этом фильме еще и — провокация другого («поэтического») взгляда. Иначе — сплошной здравый смысл и сплошное подметание мусора (пока кирпич на башку не упадет).

Второй акт — кви про кво восприятия. «Это представление или нет?» — спрашивали меня после просмотра «Двух в одном» про вторую часть фильма.

«— Ты с ним спала?.. Или не спала?» Маша качает головой. «Нет?» Маша снова качает головой и отвечает: «А что бы я ни сказала, ты же все равно не узнаешь, правду я говорю или неправду». — «Ты права».

На двусмысленности — двузначности (два в одном) восприятия, на двойной оптике опознания правды-неправды, театра-жизни, черного-белого цвета, снегурочек-дурочек, артиста-мужчины конструирует Муратова свое радикальное кино, подрывающее иллюзии психологического реализма и не только театральных условностей.

Андрей Андреевич объявляет, что Алиса будет смотреть порнографию. Трамвайная вагоновожатая с натуральной дворовой интонацией укоряет партнера интермедии: «А я есть хочу, я голодная». «Пойдем, я вас по-питаю», — интонирует Ступка, подражая восточному тирану, который питает и пытает зáраз. Троица уходит. Проектор щелкает — порнокарточки начала прошлого века сменяются одна за другой. На соблазнительных мертвых (очужденных) картинках — жизнь после (сексуальной) смерти героя в амплуа первого любовника, а по полу его (кино)зала стелются, как на сцене шоу или «в аду», клубы дыма. Но это не Андрей Андреевич готовит к задуманной ро-

ли условных заложниц своего ущемления. Это Кира Муратова испытывает своего зрителя, рассчитывая на его неприязненную реакцию. И рифмуя этот эпизод — в «дистанционном монтаже» — с репликой монтировщика: «Вы любите ли сыр?» — спросили раз ханжу. — «Кушать да, а так нет». А эта реплика прозвучала «в ответ» на объявление «главного принципа театра»: «Зритель ни о чем не должен догадываться. Мы в войну... гримом скрывали следы истощения...»

На чердаке, в чудесном чулане, где висят окорока, а икру из трехлитровой банки ест ложками голодная Алиса, орут кошки. Интермедия Ступки с Литвиновой в ролях «кота и кошечки». На диванчике две снегурочки, перелицованные на время в дочь с подружкой, рифмуются с женскими старинными головками, украшающими спинку дивана.

«Все женщины его любили, а он не любил никого», — рассказывает Маша Алисе про папу. Мужчина всю жизнь играл роль первого любовника, а теперь, постарев, пожелал сам полюбить. И решился сыграть в другой пьесе. Ступка укладывает Алису — одетую, в чулочках, ботиночках с Привоза — на кровать. Интермедия: они невинно и доходчиво пародируют сценку из порнофильма. Алиса (повторю, актриса-травести) отправляет Андрея Андреевича («Гумберта Гумберта») помыться. В ванной комнате — скифские бабы, мы их уже видели в реквизиторской у Фани (в первой части). Девочки опускают голову Ступки под воду, чтобы найти ключи от запертых дверей и смыться из дома. Они выбегают в новогоднюю ночь, но попадают в фантасмагорическую «ночь Ивана Купалы», где пьяные моржи, артистичные «циркачи» на ходулях резвятся на кинореволюционной Одесской лестнице.

Герой Ступки борется с затухающей мужской силой, с природой и возрастом подобно тому, как моржи в новогоднюю одесскую ночь борются с временами года, желая победить сезоны и доказать свою природную силу.

Среди фонтанов-фейерверков, под звуки песенки «в лесу родилась елочка», Ступка в шляпе, халате, с ножом гонится за обманщицами (артистками, отыгравшими роли Снегурочек). Но не догоняет. Алиса в трамвае жует бутерброд с красной икрой, которую она стырила с чердака обольстителя. У нее в головке — красная лилия, которую в первой части искала реквизиторша Фаня, а нашел Уткин Витя и уберег вечерний (который мы смотрим) спектакль от накладки.

«Следующая остановка — конечная», с удивлением объявляет Алиса Литвиновой. Андрей Андреевич в ванне. Его, загипсованного, моет Маша, обвязанная полотенцем, «точно тогой». Перед ним чайный столик, бутерброды с черной икрой. Он звонит Ей, теперь женщине его жизни. «Черная, черная постель ждет тебя» (заигрывает). — «Она ж белая, а не черная» (парирует). Два в одном. А Доминго наяривает финальную (предсмертную) арию партии Каварадосси. Финита ля комедия дель арте.

Муратова выгораживает (подобно тому как выносили на сцену станки монтировщики декораций) мир провинциального театра и выстраивает универсальный мир страстей, интриг, смерти. В раннем фильме «Познавая белый свет» из хаоса советской стройки Муратова возводила утопию своего Дома кино, новый мир своей художественной вселенной. Там звучала музыка Валентина Сильвестрова. В позднем фильме «Два в одном» — в хаосе недооформленной сценической установки — возникает «накладка»: смерть артиста в театральном костюме и гриме. И звучит музыка Сильвестрова.

Смерть артиста (центральное событие) не мешает установке декораций для вечернего спектакля. Последствия этой смерти — только задержка спектакля. Show must go on. Но в этом мире, где шоу не отменяют («публика уже в фойе»), смерть становится событием не «реальности, а представления». Это представление разыграно не для театральной публики, закусывающей в буфете, но — для кинозрителей.

На роли жертв и злодеев (в первом акте фильма), готовящих сцену для акта второго, Муратова назначает монтировщиков, сыгранных непрофессиональными, «распоясывшимися», не управляемыми артистами-импровизатора-

ми. Подобный «натуралистический эффект» предъявляет не только достоверность «жизненного» первого акта. И не только обнажает фальшь или условность «психологического реализма» (недаром на сцене с матерчатыми деревьями за сценой настоящие птички запели). Люди на сцене, за кулисами — в долгом антракте между реальными спектаклями — ведут себя, как театральные персонажи. Как лицедеи «на клеточном уровне», что объясняется не психологией, а физиологией.

Муратова взрывает режиссерскими и актерскими гротесками, дистанцией, перевертышами не сценические условности, но «психологическую правду жизни», выродившуюся в условности, ужимки, подавленные амбиции, которые монтировщики с пылом-жаром реализуют на сцене до и после спектакля.

В фильм «Чеховские мотивы» Муратова пригласила на роль матери студента Пети (Федор Панов) родную мать артиста. Сходство (внешнее и «по внутренней линии») исполнителей ролей родственников идеально соответствовало чеховской атмосфере первого акта тогдашнего фильма Муратовой — еще одной версии «два в одном» («домашнего спектакля» и «венчания-зрелища»).

Монтировщики декораций в первом акте последнего фильма — «режиссируют» свою внесценическую жизнь и строят козни артистам во время спектакля — их настоящей (сценической) жизни.

Муратова продолжает шоу первого акта и зеркалит его — после самоубийства артиста и убийства уборщика сцены — в шоу второго акта, герой которого борется с собственным бессилием в роскошном театральном пространстве с парадной лестницей, залами, витражами. История борьбы с бессилием, а точнее, со смертью приобретает в этом акте панические и рискованные формы. Но разве цель, учили нас, не оправдывает средства, если речь идет о жизни и смерти? Интермедия с возможным, но несостоявшимся инцестом героя Ступки с дочкой Машей — это возбуждение пресыщенных, но все равно не удовлетворенных чувств разодетой театральной публики (ее мы видели в первой части), всегда желающей чего-нибудь погорячее. Даже после (или тем более после) буфета, где она прохлаждалась перед задержанным началом спектакля, а потом штурмом взяла зал. Муратова им такую вожделенную косточку бросает и, предвкушая реакцию, наверное, с горечью улыбается.

Муратова разрушает все мыслимые и немыслимые перегородки реальностей этого фильма. Но единственный жест, радикально нарушающий такие ее разрушения, — это план, когда театральная публика в вечернем обмундировании врывается в зал!

Иллюзии достоверности и условная ультрареальность возникают в тотальном игровом пространстве, а опознаются в конфликте восприятия зрителей этого театра и такого кино.

Публика, чего же ты хочешь? Муратова этот не праздный вопрос не оставляет без ответа.

Первый акт «Двух в одном» — это «шекспировская трагедия», разыгранная артистами-любителями.

Второй акт того же фильма — это «шекспировская комедия», разыгранная знаменитыми артистами.

Встреча Нового года — кульминация шоу «Встреча с женщиной его жизни». «Крутое» название, как сказала бы героиня Ренаты Литвиновой, вагоновожатая. Такое название соответствует ожиданиям той публики, которую нам в том театре показали. Чтобы удержать ее внимание, достаточно палец показать, то есть подразнить инцестом и дальше уже можно буффонить практически без зазрения зрительской совести театрального зала. Муратова расправляется с публичными ожиданиями, желаниями и предубеждениями расчетливо и глумливо. И высказывается о публике кино и театральной («два в одном») недвусмысленно.

Муратова визуализирует различные метафоры, ассоциации. Андрею Андреевичу с его единственным другом-собакой режиссер подбирает «сценическую» пару Девушки с собачкой, с которыми ему не удается познакомить-

ся, но на которых он смотрит через окно, как на далекую звезду. (Надо ли упоминать, что Муратова травестирует чеховскую «Даму с собачкой», в которой Гуров спустя время после курортного романа приезжает в город N и видит Анну Сергеевну в театре?)

Постаревший герой Ступки не знакомится с молодой хозяйкой собачки. Девушку-мечту в этом шоу подменяет Алиса из страны кинематографических чудес. Но Алису в спектакле бедного провинциального театра играет актриса-травести. Выбрав на роль актрисы в амплуа травести Литвинову, Муратова — благодаря этой условности — снимает разницу в возрасте между стареющим артистом в роли угасающего мужчины и бодрой женщиной «из народа», сыгранной не юной, как полагалось по пьесе, а половозрелой артисткой. Другой в этой нетюзовской труппе не нашлось! Конгениальное решение для партнерши Натальи Бузько, демонстрирующей марионеточную пластику, рефлекторную возбудимость актрисы труппы «Маски-шоу».

Муратова, памятуя о двусмысленных ожиданиях публики всякого и этого шоу (повторю, что зрители вбегали, расталкивая друг друга, в зал, словно в вагон метро в час пик), не дозволила герою Ступки раздеть героиню Литвиновой. Эти зрители хотят, чтобы им пощекотали нервы, но не более того. В первой — «жизненной» — части Муратова обнажала реквизиторшу Фаню, но она «таким образом» продублировала «Обнаженную» Кустодиева, копия которой красовалась тут же, рядом. Так Муратова визуализирует лозунг «(чистое) искусство — в жизнь». И никакой эротики. А иллюзию эротических отношений режиссер оживляет (во второй, «переживательной» части) между необнаженной актрисой-травести в роли простолюдинки и теряющего силы папаши, сыгранного премьером театра, в котором они — «два в одном» — служат. О, жизнь артистов. При этом Муратова внедряет арии не из «Богемы», а из «Кармен» (первый акт) и «Тоски» (второй акт) — операх о борьбе за любовь не на жизнь, а на смерть.

Андрей Андреевич ищет женщину своей жизни, став импотентом. Так трагедия оборачивается фарсом, а персонаж Ступки расслабление своего героизма компенсирует трагикомическим шутовством. Свою «жизненную» — сценическую — кинороль Ступка проживает как фарсёр. И бесстрашно демонстрирует ужимки, приспособления «народного любимца провинциальной сцены» (его амплуа в первой части картины).

Переход из театральной коробки в кинореальность Муратова осуществляет как переход на «арену жизни», которую наблюдают (из двух залов) любители хлеба и зрелищ. Богдан Ступка играет роль обезумевшего без женщин и от собственного бессилия «короля Лира», с шекспировской страстью провинциального трагика, пытающегося восстановить свою мощь с помощью... пусть даже дочки, «последней соломинки», обожающей сладкое и отвергающей его «грязные притязания». Так, спародированные гамлетовские мотивы первого акта отражаются в фарсовых мотивах немощного «короля сцены», лишенного не царства (его недвижимость хоть куда), но власти и самости.

Исходное событие «Двух в одном» — смерть, предваренная монологом «Быть или не быть», прочитанным монтировщиком-могильщиком, определяет сквозное действие роли папы и артиста Ступки, не готового отдавать корону первого любовника. Но вернуть эту корону теперь, в Новый год, и оживить потенцию теперь, в предсмертный час, этому «трагику поневоле», по роли, может только любовь.

В первой части на сцене висел труп артиста, на переходе к новогоднему представлению лежал на той же сцене труп уборщика сцены, а в самом представлении перед зрителями предстал «труп живаго».

В первом акте фильма Муратова упражняет артистов-любителей методом импровизации, каким он видится его инфантильным и бойким адептам. Второй акт Муратова ставит как шоу с интермедиями, буффонадой, где центральной выгородкой становится ширма — знак игровой площадки. Но знаменитых актеров она настраивает пристраиваться по квазипсихологическому ме-

тоду, путая, а точнее, дразня кинозрителей неразберихой: «это театр или кино (и «реальность»)?»

Выбрав Ступку на роль артиста в роли первого любовника («два в одном»), Муратова выбрала актера по природе, по сути своей. Есть такие большие артисты, которые не больше, чем артисты. В этом фильме такое «зерно» личности, именно личности, проявилось в грандиозном здесь буффоне Ступке.

Выбрав Литвинову на роль актрисы, Снегурочки, вагоновожатой и женщины мечты, Муратова обострила и вместе с тем растушевала чарующую и смешливую ее двойственность актрисы и драматурга, дивы и клоунессы («два в одном»).

Выбрав Бузько на роль Снегурочки, Маши, «Корделии», «Лолиты», куклы, Муратова сбалансировала биомеханическую и психологическую универсальности этой актрисы, идеальной для труппы Мейерхольда и Муратовой («два в одном»).

(Пастернак вспоминал рассказ своей матери, что один из Рубинштейнов, «кажется, даже Николай, говорил, что старается играть на рояле, как играл на скрипке один замечательный музыкант. Заметьте, не как Лист или там Ганс фон Бюлов, которых он тоже слышал. Но они были, как и он, пианистами. Понимаете?».)

В пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» эти персонажи врывались в театр, чтобы разыграть «настоящую драму». У Муратовой артисты и персонажи уходят со сцены в кино, чтобы оживить настоящий трагифарс. У Пиранделло одни и те же роли играли разные актеры. У Муратовой одни и те же актеры — разные роли. Но один из шести пиранделловских персонажей — Падчерица — собиралась разыграть в этой «реальной драме» страсть к мужу своей матери, которого она называла Отцом. У Муратовой отец говорит своей дочке, что узнал ее поздно, когда она уже выросла, поэтому просит ее любви без зазрения совести или ханжества. Две логики — «драмы» и «фарса».

Актеры и Директор пиранделловской пьесы, ревнители сценической условности, возмущались откровенностью сексуальной сцены Падчерицы и Отца. Сцена раздевания Маши отцом, сыгранная с точным пониманием смещения ролевых масок, совершенно асексуальна и представляет собой откровенный актерский показ. Зато вызывает возмущение кинозрителей, буквально и несознательно повторяющих старые реплики актеров с Директором из революционной (в истории театра) пиранделловской пьесы.

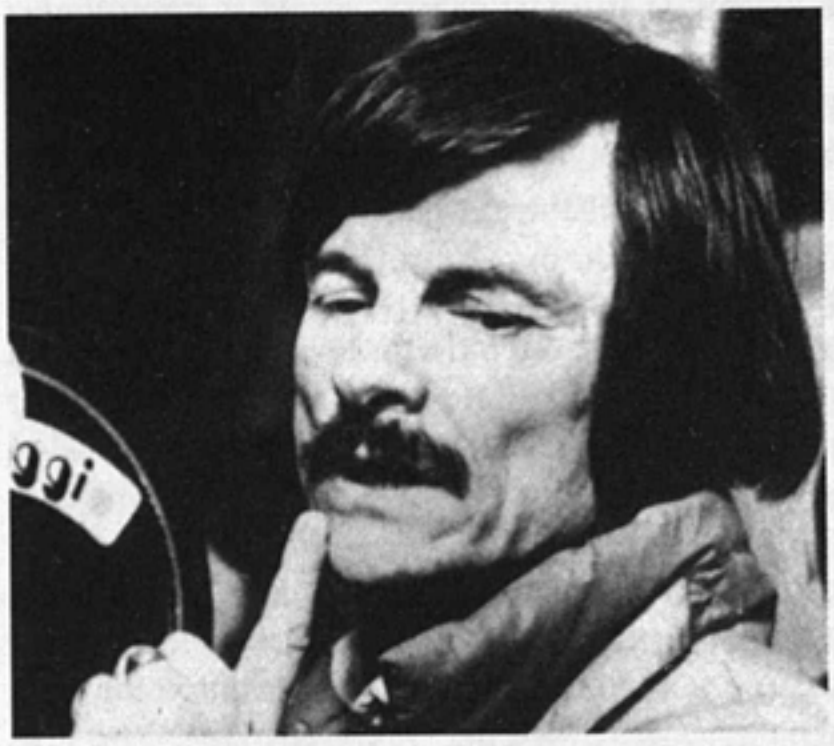
Стоит еще раз сказать, что радикальность этого фильма — в перевертыше метода «игрового кино». Здесь «настоящая» реальность подчинена законам условного «психологического театра», а театрализованная — артистичному, освобожденному от иллюзионистских условностей кинематографу, травмирующему обыденное восприятие.

Отец — персонаж пьесы Пиранделло — спорил с Директором театра о том, что драма их, людей с улицы, — «не театр, а реальность». Муратова экранизирует подсознание реальности в малобюджетных аттракционах, опрокидывая границы между сценой, реальностью и (кино)правдой.

«Два в одном» предсказывает и показывает (на разных игровых площадках) варианты судьбы каждого из участников и наблюдателей этой «иллюзии жизни», этого «зеркала природы», этих «масок-шоу», этой интеллектуальной, не сдающейся режиссуры. Такой режиссурой Муратова подрывает не только жанры, но и виды искусства. А уже на свободном (условном) пространстве, но не на «пустом месте» и не забывая о вывихнутом суставе (реального) времени, она строит площадное кино, где артисты-любители и знаменитости разыгрывают «пьесу жизни», в которой тема рока, возраста человеческой жизни тянет гамлетовский шлейф шута-могильщика, а лировское бессилие-одержимость одиночки отца сцементировано властной ролью короля артистов, сыгравшего в «реальной драме» — на Украине — даже настоящего министра.

ЮЛИЯ АНОХИНА

Тарковский: музыкальные цитаты



Андрей Тарковский

Фильмы Андрея Тарковского, как известно, допускают самые разнообразные прочтения: через призму христианства или даосизма, Ренессанса или постмодернизма, через цитаты из Сервантеса и Достоевского, Тютчева и Пушкина, через поэзию Арсения Тарковского... И попытки подобных прочтений время от времени осуществляются. Однако вряд ли правомерно рассматривать мир Тарковского сквозь призму какой-либо одной философской системы, религиозной доктрины, эстетики. Он был всегда открыт к познанию. Интересовался культурой в самых разных ее формах и проявлениях, и многие особенности киноязыка фильмов Тарковского объясняются именно разнообразием и глубиной его интересов. Но так как он был человеком независимого ума, то все доктрины и эстетические концепции им творчески перерабатывались, и потому ни одна из них не должна возводиться в абсолют и рассматриваться как ключ ко всему творчеству режиссера.

Исходя из этого посыла, мне захотелось проследить, как необычно используется в фильмах Тарковского в общем-то вполне привычный кинематографический прием музыкального цитирования.

Как это ни парадоксально, картины Тарковского, в которых мало музыки как таковой, чрезвычайно музыкальны. Уберите Баха из фильмов «Солярис», «Зеркало», «Жертвоприношение», уберите музыку В.Овчинникова из «Иванова детства» или Э.Артемьева из «Сталкера», и получится совсем другое кино. В своей книге «Осколки зеркала» Марина Арсеньевна Тарковская пишет, что в детстве у ее брата были абсолютный слух и красивый голос. Сам Тарковский впоследствии говорил, что если бы он не стал режиссером, то стал бы дирижером. Закономерно, что к концу своего земного пути он поставил «Бориса Годунова» в театре «Ковент-Гарден», мечтал снять фильм-оперу. Цитаты из различных музыкальных произведений пронизывают почти все его фильмы (за исключением «Андрея Рублева» и, пожалуй, «Сталкера»[1]) и несут не только эмоциональную, но и смысловую нагрузку.

В «Ивановом детстве» включение музыкальной цитаты в канву картины на первый взгляд может показаться вполне логичным, поскольку оно мотивировано самим сюжетом фильма. В фильме цитата из русской народной

[1] В «Андрее Рублеве» музыкальные цитаты отсутствуют. Даже церковные песнопения, которые звучат в новелле «Набег» (захват Успенского собора во Владимире), написаны В.Овчинниковым, то есть представляют собой стилизацию. В хоровой теме молебна об избавлении явно прослеживается влияние более поздней традиции церковного пения, характерной скорее для русской духовной музыки конца XIX — начала XX века. И использование этой музыки в данном эпизоде имеет прямую сюжетную мотивировку.

Музыкальные цитаты в «Сталкере» встречаются лишь дважды, и характер их использования весьма специфичен: это практически звуковые помехи, обрывки музыки, символизирующие осколки безвозвратно утраченной духовной культуры человечества.

песни «Не велят Маше за реченьку ходить» звучит трижды. Однако никаких прямых сюжетных мотивировок для подобной цитаты нет. В повести В.Богомолова патефон «молчит». Катасонов просто не успевает его починить — на войне не до музыки. Тем более неслучайным представляется и «оживление» мертвого патефона, и сам выбор песни, которая трижды начинает звучать в картине, но так и остается недопетой.

Холин и Гальцев готовятся к переброске Ивана в тыл врага. Они выходят из штаба, чтобы проверить лодки, но в эту минуту Катасонов включает отремонтированный патефон и в церковном подвале раздается голос Шаляпина.

Во второй раз эта песня звучит в сцене, когда Холин, Гальцев и Иван, проверив снаряжение, садятся «на дорожку». И в эту минуту Гальцев снова заводит патефон. Но здесь звучит только одна, первая, строка той же песни. Холин резко выключает патефон. «Ты что, упал?» — одергивает он Гальцева, показывая ему всю неуместность подобных «сантиментов». С одной стороны, на войне не до музыки, и вообще, сидеть на дорогу полагается в тишине, а с другой стороны, мелодия тоскливая и печальная — плохая примета. И действительно, эта безобидная лирическая песня в контексте сцены звучит, как пророчество, как знак беды, таящейся на том берегу и для Ивана, и для Маши.

В следующей сцене песня прозвучит уже для Маши, которая приходит к Гальцеву проститься. И снова мы слышим только первый куплет песни, но теперь уже почти до конца. На слове «глаза» пластинку «заедает». И это не случайность, как и в другом фильме Тарковского — «Ностальгия». Песня не хочет быть допетой. Прерванная песня — это и прерванная любовь, которой не место на войне.

В этой песне появляются слова «речка» и «Маша». Маша, Мария — самое распространенное в старину русское женское имя. Это имя матери режиссера, Марии Ивановны Вишняковой, и имя героини многих стихов Арсения Тарковского — Марии Густавовны Фальц. В повести Богомолова девушка-фельдшер безымянна. Впоследствии имя Мария станет знаковым для Тарковского: так зовут героиню и в «Зеркале», и в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении». Правда пока в «Ивановом детстве», оно, имя, имеет не столько христианское, сколько народное, фольклорное, звучание.

«Не велят Маше за реченьку ходить» написана от третьего лица, причем в фильме она звучит в мужском исполнении. Между тем изначально она хороводная, женская, и понять ее можно и так, что это сама Маша сетует на горькую судьбу, изливает душу. Однако в контексте «Иванова детства» песня звучит как мотив трагически оборвавшейся любви. И «тот берег» становится уже не просто другим берегом реки, а иным миром, царством смерти, лежащим по ту сторону Стикса[2].

В фильме «Солярис» музыкальная цитата только одна, но она становится подлинным лейтмотивом всей картины, открывая и завершая ее, появляясь в ключевых сценах. Это Хоральная прелюдия фа минор (BWV 639) И.С.Баха. Фрагменты его произведений звучат в «Солярисе», «Зеркале» и «Жертвоприношении». По свидетельству Э.Артемьева, музыка Баха сопровождала Тарковского почти ежедневно, и знал он ее основательно, коллекционировал записи, помнил наизусть. Она привлекала его величественной надмирностью творческого созидания, то есть способностью не отождествлять себя с земной действительностью и земными страстями, а взглянуть на них как бы со стороны или сверху, глазами Бога.

Итак, Хоральная прелюдия фа минор. Хоральными в мировом баховедении принято называть прелюдии, в основу которых положена тема церковной песни, хорала. Основой для фа-минорной прелюдии стал хорал Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, написанный около 1529 года Иоганном Агриколой. В «Солярисе» Хоральная прелюдия фа минор Баха звучит четыре раза. Появляясь на титрах фильма, она настраивает зрителя на определенное его восприятие.

[2] См.: З о р к а я Н. Начало. — В сб. «Мир и фильмы Андрея Тарковского». М., 1991, с. 30.

«Зеркало»

За последние десятилетия у зрителей сформировался некий стереотип, связанный с музыкальным оформлением научно-фантастических фильмов: считается, что они должны сопровождаться непременно «современной», то есть, по возможности, электронной, компьютерной, искусственной музыкой. При этом носители подобных представлений словно забывают о том, что, как правило, музыка, казавшаяся в момент своего написания чем-то революционным и ультрасовременным, спустя пять-десять лет воспринимается как невероятно старомодная и устаревшая.

В фильме «Солярис» все иначе. С первых же кадров зрителю становится ясно: речь здесь идет не о научно-фантастическом понимании будущего, не о технических достижениях грядущих веков, но о вечном: о человеческих взаимоотношениях, о душе, о смысле жизни. Роль музыки в земных сценах «Соляриса» играют звуки Земли: шум дождя, плеск воды в озере, пение птиц. Вновь баховская тема зазвучит лишь на станции «Солярис», когда те же земные пейзажи, которые мы видели в начале картины, станут для героя воспоминанием.

Здесь баховская тема воспринимается как тема высокой любви и Божественного сострадания к людям. Не случайно цитата из Баха накладывается на другую, визуальную, цитату: Pieta Микеланджело из собора св. Петра. Хари сидит на диване, а Крис — у ее ног. Он спрятал лицо в ее ладонях, и она смотрит на него так, как Мадонна Микеланджело смотрит на Сына, снятого с креста. Музыка резко обрывается при взрыве сосуда Дюара, сосуда с жидким кислородом, который выпила Хари. Тема любви и гармонии оказывается в конфликте с несовершенством человеческой души, а красота — тем недостижимым идеалом, отблеском утраченного рая, о котором здесь, на Земле (или там, в далеком, но материальном космосе), можно только тосковать. Взаимное непонимание, невозможность сохранить единство душ и красоту высокого чувства, еще минуту назад открывшуюся героям, приводит к новым страданиям. И лишь в конце фильма, когда Крис, придя в себя после болезни, узнает о гибели Хари, баховская молитва появляется вновь и в сочетании с евангельской притчей о блудном сыне звучит как тема надежды на возвращение в отчий дом.

В фильме «Зеркало» наибольшее количество музыкальных цитат. И это не случайно. «Зеркало» — картина автобиографическая, и музыка, по словам самого Тарковского, используется здесь как «частица духовного мира лирического героя». Титры идут не в самом начале картины, а после символического пролога — исцеление подростка от заикания, в котором режиссер заявляет о том, что он теперь *может* говорить и *будет* говорить. Говорить о вечности и о себе, о жизни и смерти, о смысле бытия. И снова, как и в «Солярисе», на титрах звучит надмирная, возвышенная и бесстрастная Хоральная прелюдия ля минор Баха. Она не только задает определенный эмоциональный тон всей картины, но и укрупняет образ героя, который без конца возвращается к времени своего детства, мучается от сознания вины перед близкими и от невозможности что-либо исправить, и выводит отношения героя и его матери, к судьбе которой в реальности причастен и автор фильма, на бытийный уровень.

Хоральная прелюдия ля минор написана на текст протестантского псалма Das Alte Jahr Vergangen Ist («Старый год ушел»), который исполнялся в церкви на новогоднем богослужении. Здесь звучит благодарение за прожитый год, но не радостное и ликующее, а спокойное и даже скорбное, ибо в сознании протестантов времен Баха земная жизнь воспринималась, как юдоль скорби и страданий, трудный путь к вожделенному небесному отечеству. В контексте фильма Тарковского Хоральная прелюдия обретает новое звучание — это и благодарение за прожитую жизнь, пройденный земной путь, и своего рода полет, парение духа, поднявшегося к небесам и оттуда взирающего на эту скорбную землю с благодарностью и состраданием. Не случайно во второй раз она звучит в сцене полета («Сон Матери»), когда мать героя, подобно Хари и Крису из «Соляриса», взмывает над землей от любви, переполняющей ее сердце.

Следующая музыкальная цитата в целом сюжетно мотивирована. На первый взгляд может показаться, что эта мотивация прослеживается на уровне сцены, в которой она звучит, но не в контексте всего фильма. Я имею в виду сцену с испанцами в квартире автора и звучащую в этом эпизоде *испанскую песню*. Появление испанской музыки в «Зеркале» более чем закономерно, так как тема испанских детей в фильме тесно связана с темой Матери, Дома, корней.

Как известно, сам Тарковский испанского языка не знал, но живо интересовался культурой Испании и, по словам Хуана Хосе Эррера де ла Муэла, советника по культуре посольства Испании в Москве, ходил в Испанский центр на Рождественке, где и познакомился с Анхелем Гутиэрресом, Дионисио Гарсия и другими испанцами, снявшимися в «Зеркале» в сцене в доме Алексея, главного героя фильма, в которой Эрнесто с увлечением рассказывает о знаменитом матадоре Паломо Линаресе, а потом, задумавшись, присаживается на диван. Звучит испанская песня, и Эрнесто говорит о человеке, навсегда покинувшем Испанию в 1937 году, о его прощании с отцом. В эту минуту Тереса, дочь Эрнесто, до сих пор стоявшая в стороне, начинает танцевать фламенко. Эрнесто бьет Тересу по щеке, восклицая по-русски: «Ты что, издеваешься? Столько *время* тебя учили! Ничего у тебя не получалось! Оказывается, ты можешь!» Песня резко обрывается. В следующем эпизоде Наталья, бывшая жена автора, задает испанке Луисе бестактный вопрос: «Вам никогда не хотелось вернуться в Испанию?» Луиса отвечает: «Я не могу. У меня муж русский и дети тоже *русский*», после чего поспешно выходит из квартиры. Эрнесто пытается остановить ее. Наталья выбегает вслед за Луисой. Луиса стоит, прислонившись к стене, и плачет. Звучит прерванная испанская песня, начинается хроника: сначала — кадры уличных бомбежек, затем — проводы испанских детей на советский пароход.

Музыка, прозвучавшая в испанской сцене, — это фрагмент известного фанданго: «Во время плавания я сбился в пути и на свет твоих глаз вышел к (родному) порту». Эта песня известна в разных фольклорных вариантах, но основная тема остается неизменной. И ведь именно родной порт стал для многих «русских испанцев» той роковой чертой, за которой начиналась разлука

с родной землей. Тема тоски по родине, отрыва от культурных корней и — в конечном смысле — тема *Матери* в этом эпизоде фильма усиливается благодаря сочетанию кинохроники с испанской песней.

Музыкальная цитата из Stabat Mater Перголези продолжает эту тему, которая теперь становится более отчетливой и приобретает новый смысловой оттенок — *страдания* Матери. Цитата из произведения Перголези так же, как и испанское фанданго, сопровождает кинохронику («Полет на стратостате»). Причем в фильме этот хроникальный ряд следует непосредственно за испанским (девочка с куклой в руках испуганно оборачивается на гудок парохода).

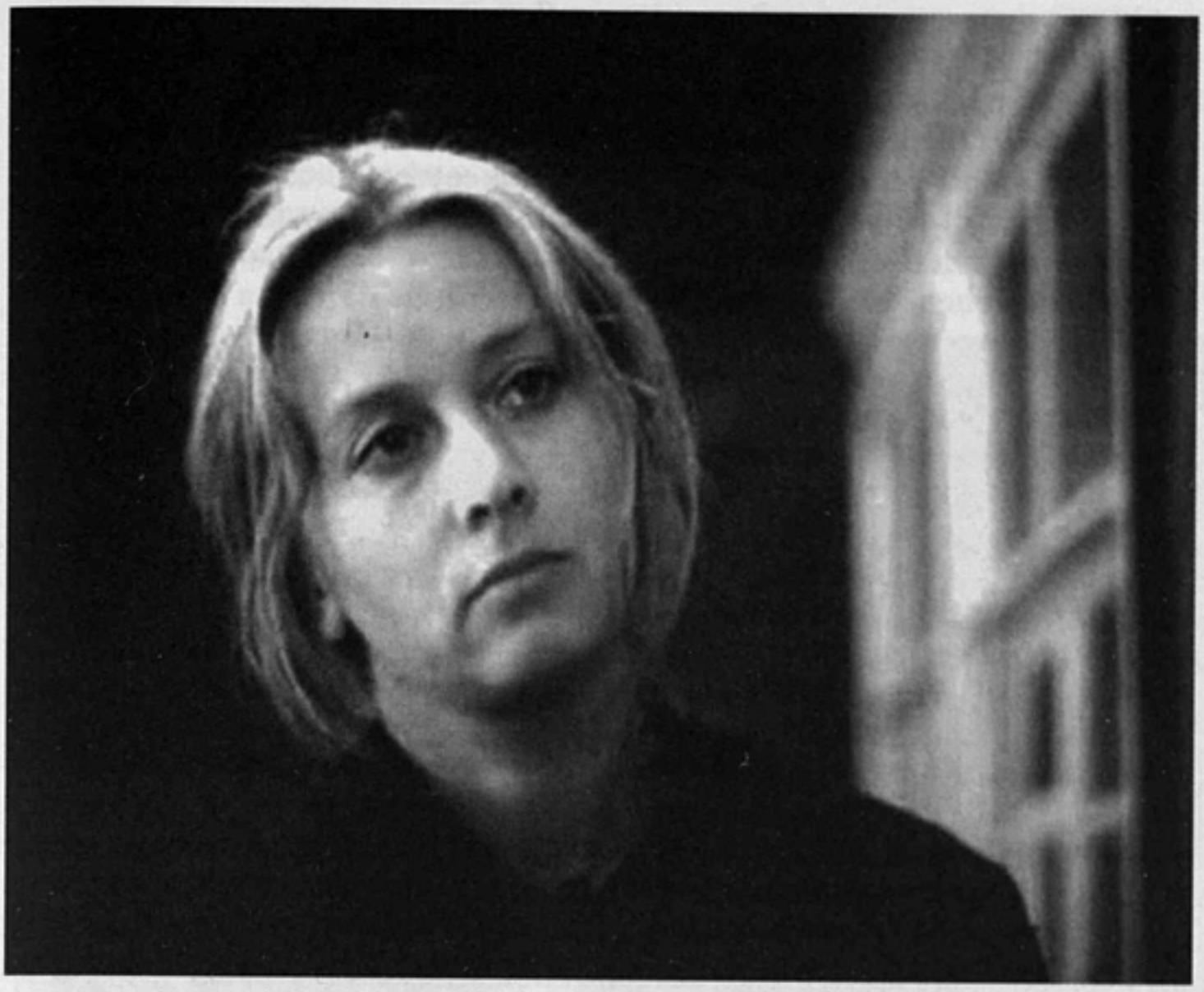
На экране — огромный стратостат, вокруг которого летают люди на небольших шарах, «обслуживающих» махину. На лицах людей — радость и гордость, но именно в эту минуту за кадром звучит скорбная, медленная музыка Перголези в исполнении ангелоподобного детского хора. И следом за хроникой полета на стратостатах — другой, не менее оптимистичный по своему содержанию киноматериал: проезд героев-летчиков по улицам Москвы под дождем из праздничных листовок. Это те самые летчики, которые в 1934 году спасли «челюскинцев» и за свой подвиг первыми в СССР получили звания Героев Советского Союза. И вот на фоне этих радостных кадров звучит неожиданно скорбная музыка.

Вместо радости — мысли о смерти. Противоречие? Нет, глубокая внутренняя связь. Нея Зоркая предположила, что хроника со стратостатами вовсе не так оптимистична, как кажется на первый взгляд, поскольку полет аппарата закончился крушением и гибелью людей[3]. Сложно сказать, так ли это. Известно, что крушение стратостата «Осоавиахим-1» произошло зимой, 30 января 1934 года. Кадры же, использованные в «Зеркале», относятся к осеннему или весеннему запуску. В любом случае, даже если кинохроника, использованная Тарковским, относится к другому, благополучному полету, это ничего не меняет, ведь все мы помним, в какое время происходило освоение стратосферы в СССР и сколько невидимых миру слез было пролито в нашей стране. В те же годы совершалась и трагедия Испанской республики, а впереди была катастрофа второй мировой войны. И потому неудивительно, что кинохронику XX века, тревожную и радостную, обрамляет скорбная средневековая молитва, обращенная к страдавшей Матери и страдавшему Сыну.

Stabat Mater Перголези по праву считается одним из лучших и самых сильных произведений этого жанра. Высокая скорбь и глубина произведения итальянского композитора сопоставима с другим шедевром мировой музыки — «Реквиемом» Моцарта, также написанным на пороге смерти. Закономерно, что в фильме «Зеркало» с его ведущей темой Матери звучит именно Stabat Mater Перголези. В контексте фильма эта музыка обретает особое звучание: страдание Богоматери у креста Божественного Сына выступает как первообраз страдания всех матерей Земли.

Следующая музыкальная цитата в фильме — отрывок из оперы Пёрселла The Indian Queen («Индейская царица», 1695). В первый раз эта музыка появляется в сцене воспоминаний главного героя, когда он, беседуя по телефону с сыном, мысленно возвращается к первой романтической влюбленности своего детства. «Такая рыжая-рыжая... И губы у нее все время трескались...» Мы видим девочку-подростка с портфелем в худенькой руке. Она идет по заснеженной тропинке, останавливается у обрыва и оглядывается на тир, где занимаются мальчишки. Музыка придает особый лирический характер всей сцене. В сочетании с операторским искусством Георгия Рерберга она творит чудо: мы видим нескладную, рыжую девчонку глазами влюбленного подростка. И самое обыкновенное, даже скорее некрасивое лицо становится похожим на лица юных итальянок времен Возрождения. Повторно эта музыка звучит в эпизоде «Продажа сережек», когда Алексей,

[3] См.: З о р к а я, Н. Андрей Тарковский — «русский европеец». — В сб. «А.А.Тарковский в контексте мирового кинематографа». М., 2003, с. 24.



«Зеркало»

оставшись один в доме богатой докторши, пристально смотрит на свое отражение в зеркале. В глазах мальчика — горечь и обида, возмущение сытостью и довольством чужого мирка. Но в эту минуту сквозь боль и горечь, которыми переполнена душа героя, прорывается музыка Пёрселла, так как в нем живет тяга к прекрасному. Здесь звучит инструментальный фрагмент арии They tell us that your mighty powers... («Говорят, что ваше могущество...»). Героиня оперы молится языческим богам и просит их защитить и спасти ее любимого. Бесшумно открывается дверь, и мы видим девочку с тем же лицом первой возлюбленной, а затем — пламя на ее ладони. На этом кадре музыка обрывается.

Две последние музыкальные цитаты в этом фильме снова взяты из произведений Баха. Это «Речитатив Евангелиста» и вступительный хор Herr, unser Herrscher («Бог, о Господь наш») из «Страстей по Иоанну».

По свидетельству Марины Арсеньевны Тарковской сцена в Переделкине — приезд отца с фронта на побывку — это реальный эпизод из жизни их семьи, который произошел в начале октября 1943 года, за несколько месяцев до тяжелого ранения Арсения Александровича Тарковского. Безусловно, в фильме в этом эпизоде какие-то детали переработаны, какие-то добавлены: детская ссора, альбом Леонардо да Винчи, но главное остается неизменным: услышав голос отца, дети стремглав бегут к нему и припадают к отцовской груди. Он отворачивается, чтобы не заплакать. В глазах матери блестят слезы. Отец, пришедший на побывку с невиданной дотоле войны, действительно воспринимается как воскресший. Дерзну прибегнуть и к другой библейской метафоре: согласно Евангелию от Иоанна, Господь Иисус Христос по воскресении Своем явился Марии Магдалине. Она была первой, кто увидел Христа воскресшего, но сначала не узнала Его, приняв за садовника. И маленькая Марина (не в фильме, а в реальности) не узнала «воскресшего» отца в высоком человеке, одетом в военную форму. Лишь когда он окликнул ее, она все поняла и бросилась к нему навстречу. Есть и еще один скрытый подтекст, который присутствует в этом эпизоде: разодранная завеса как символ разрыва в душах некогда близких людей. Марина Арсеньевна пишет: «Все это время мама была рядом — это был и ее праздник. Но с лица у нее не сходило выра-

жение горькой и чуть насмешливой отстраненности: «Да, это счастье, что Арсений приехал, дети радуются, ведь это их отец. Их отец, но не мой муж...»[4]

Безусловно, Маргарита Терехова, блистательно сыгравшая роль матери героя, по-своему переосмыслила эту сцену, и ее лицо выражает иные чувства — душевной боли и «нетерпения сердца». В глазах ее героини застыли слезы. Слезы горечи оттого, что человек, которого она любит, здесь, что он жив и приехал к детям. К детям, а не к ней. Однако выражение насмешливой отстраненности в этой сцене все же появляется, но не на лице матери, а на портрете ее ренессансного двойника, Джиневры деи Бенчи. Именно на этом кадре с портретом прекращается музыка Баха.

Последняя музыкальная цитата звучит в финале «Зеркала». Хутор. Дом. Кустарник возле дома. На траве лежат отец и мать. Мать приподнимается и смотрит в сторону дома. Начинается музыка. Отец за кадром спрашивает, обращаясь к матери: «Тебе кого больше хочется: мальчика или девочку?» И — крупный план матери, смена скорби и радости, боли и счастья на ее лице как предчувствие того, что ожидает ее впереди. И постаревшая мать, с суровым лицом, ведет своих маленьких детей мимо зарослей кустарника. И молодая мать смотрит вслед матери постаревшей, улыбаясь сквозь слезы. Дети вслед за матерью-старушкой идут в поле. А там, вдалеке, стоит молодая мать. Ветви елей закрывают уходящих. Музыка затихает, и только крик Алеши разносится над полем и лесом.

Показательно то, что изначально Тарковский не предполагал использовать в этом эпизоде музыку Баха. Достаточно долго эта сцена монтировалась под Альбинони, а впоследствии — под Пёрселла. В ходе работы все уговаривали Тарковского вернуть в финал Альбинони, на что он отвечал, что Альбинони «слишком демократичен», а у Пёрселла «музыка похоронная», и именно это ему и нужно. В результате же его выбор пал отнюдь не на похоронную музыку. Благодаря Баху финал «Зеркала» обретает оптимистическое (в духовном смысле) звучание. Как и в начале фильме, в Хоральной прелюдии на титрах, в этом эпизоде звучат благодарение и славословие Богу.

«Ностальгия»

«Ностальгия» также насыщена музыкальными цитатами. Ностальгия Горчакова, героя фильма, оказавшегося в чуждой ему культурной среде, объясняется не только тем, что он вынужден жить в другой стране, а тем, что из-

[4] Тарковская М. Осколки зеркала. М., 2006, с. 72.

начально был не в ладах с собой. В его душе не было мира, и столкновение с совершенно иной культурой, иным строем жизни после продолжительной внутренней изоляции лишь обострило душевные противоречия и, в конечном итоге, привело героя к гибели.

Как сказала героиня фильма Эуджения о русских эмигрантах: «Вы уезжаете не в другую страну, а на другую планету». Поэтому в фильме на разных уровнях, в том числе и музыкальном, присутствуют две темы, которые то противостоят один другому, то сливаются воедино. Это темы России и Италии. Уже с самых первых кадров картины мы видим «русские» пейзажи, которые на самом деле снимались в Италии. При этом на титрах фильма звучит русский свадебный напев «Ой вы, кумушки», который накладывается на первую часть «Реквиема» Верди (Requiem aeternam, «Вечный покой»).

Андрей Тарковский на съемках «Зеркала»

Но соединение столь разных музыкальных произведений опять же не случайно: они оказываются близки по образности и тематике (плач по погибшему и заупокойная месса). В конце фильма эта «музыкально-тематическая арка», по словам музыковеда Н.Кононенко, получает и «зримое воплощение: русский пейзаж оказывается заключенным внутрь итальянского собора», так же, как в начале картины русская мелодия была помещена внутрь итальянской мессы[5].

Выбранная режиссером песня представляет собой обрядовый плач, который подружки невесты пели на свадебных вечеринках.

Она звучит в эпизоде «Сон Горчакова», на титрах картины. Во сне жена героя Мария вместе с другими женщинами спускается к реке. И снова, как в «Ивановом детстве», возникает тема «Мария — речка» и снова — в сопровождении русской народной песни о несчастной любви, которая в контексте фильма вновь обретает пророческое звучание: Мария оплакивает своего мужа, который никогда не вернется домой и умрет на чужой земле.

Дважды в фильме звучит *финал* Девятой симфонии Бетховена, и оба раза — в связи с Доменико, итальянским юродивым, живущим вдали от людей. В прошлом он — математик, окончил университет, но «прославился» тем, что в течение семи лет держал взаперти собственную семью, чтобы уберечь ее от «вселенской катастрофы». Горчаков приходит к нему домой. В ту минуту, когда он переступает порог, за его спиной гремит гром. Открываются двери —

[5] Кононенко Н. Звучащий мир, или Звуковые притчи А.Тарковского. — В сб. «Архетип детства-II». Иваново, 2004, с 152—153.

и перед ним расстилается замшелый от влаги пол, похожий на дремучий лес, снятый на кинопленку с самолета, а над этим «лесом» — горы и небо за окном. Потом — темный коридор с облупленными стенами, одинокая фотография семьи, лестница и шкаф с хлебом и бутылкой вина, как для причастия. В ту минуту, когда Горчаков входит в коридор, начинается величественная, медленная часть «Оды к радости».

Камера подводит нас к окну с кружевными занавесками. За окном сияет солнце. Горчаков одиноко стоит у зеркала и смотрит на свое отражение, затем, на слове «мир» (Welt), мы видим его стоящим в углу. Панорама по небольшой полочке, на которой разложены самые разные предметы: книга, часы, бутыль вина (почти пустая), лук, засохшие цветы. И снова мы видим Горчакова, теперь уже со спины. Когда медленная часть музыки заканчивается и возвращается к основной, радостной, теме единения людей («Радость, пламя неземное»), Доменико выключает магнитофон и спрашивает гостя: «Ну, ты слышал? Это Бетховен». Затем он излагает новоиспеченному «ученику» свое «учение» о единстве, о том, что одна капля плюс еще одна капля — это одна большая капля, а не две маленькие. «Ода к радости» выступает здесь как иллюстрация его идеи. По-видимому, это произведение уже не интересует Доменико как музыка, с эстетической точки зрения. Для него оно — иллюстративный материал, с помощью которого он обращается к людям: и к Горчакову, и к свидетелям самосожжения.

В сцене самосожжения он призывает людей «растягивать душу», взяться за руки, примириться между собой, «вернуться к единству, а не оставаться разъединенными, вернуться к истокам и стараться не замутить воду». Доменико продумал свой страшный спектакль: красивая, пафосная речь, мощная, жизнеутверждающая музыка и — живой факел. Но все вышло совсем некрасиво, обнажив ужасную изнанку его веры, которая оказалась самообольщением больной души. После условленного сигнала Доменико поджег себя, но магнитофон не включился. Однако в ту минуту, когда он, объятый пламенем, упал на асфальт и умер в страшных мучениях, музыка истошным воплем прорвалась наружу, диссонируя с чудовищным спектаклем на площади.

Почти в то же время другая трагедия разыгрывалась в Банья-Виньони. Горчаков пытался исполнить заповедь своего «учителя»: пройти с зажженной свечой через бассейн святой Катерины. Только на третий раз ему удалось донести свечу от края и до края бассейна, не дав ей погаснуть. На первом и втором проходе Горчакова музыки нет. Камера внимательно следит за движениями героя. Сначала он идет, словно не воспринимая эту затею всерьез. Он воровато озирается, как бы его не заметили за таким странным занятием, и свеча его тотчас же гаснет. И лишь поняв, как трудно донести зажженную свечу до другого конца бассейна, он целиком концентрируется на своей задаче, почти не оглядывается и смотрит на пламя, бережно прикрывая его полой пальто или ладонью. На третьем проходе, когда Горчаков уже приблизился к краю бассейна и к концу своей жизни, начинается музыка — первая часть заупокойной мессы Верди Requiem aeternam («Вечный покой»).

Горчаков останавливается у лестницы, ведущей наверх, в изнеможении прислоняется к перилам, опускает голову на руки, а через минуту вновь идет. В центре кадра — рука, заслоняющая свечу, и горящая свеча на краю бассейна. В этот самый миг хор поет Lux perpetua luceat eis («И вечный свет да воссияет им»).

Не исключено, что мотив прохода со свечой был позаимствован Тарковским и Тонино Гуэррой из средневековой легенды о рыцаре Раньеро ди Раньери, который отправился в крестовый поход на Святую Землю и, по обету, принес от Гроба Господня огонь на алтарь Мадонны, в свой родной город Флоренцию[6]. Раньеро остался без денег и одежды, терпел холод и зной, на-

[6] См. авторскую обработку этой легенды в кн.: Лагерлёф С. Легенды о Христе. М., 2004.

смешки и издевательства, но после всех тягот, перенесенных в пути, вернулся на родину совершенно другим человеком: мудрым, терпеливым, мирным, чутким и отзывчивым.

Горчаков на протяжении всего фильма находится в состоянии депрессии, то есть уныния, с христианской точки зрения — тяжкого греха. Он не знает, где искать избавление. В надежде найти его он обращается не к надменным и сытым учителям жизни, а совершенно по-русски, по-православному к «безумному мира сего», к юродивому, но тот на поверку оказывается «слепым вождем слепых». Горчаков донес свечу в надежде на очищение, но ритуал без веры, стоящей за ним, бессилен и не спасает. Он ходит около храма, вокруг храма, так и не зайдя внутрь. Символично, что он так и не вошел в церковь «Беременной Марии», ради чего проехал через всю Италию.

Для сцены в бассейне (проход со свечой и смерть героя) Тарковский выбрал именно «Реквием» Верди, который, по свидетельству современников, был антиклерикалом. Утверждали, что он был материалистом, не верил ни в Бога, ни в бессмертие души и, как многие неверующие люди, очень боялся смерти. «Реквием» написан в 1873 году, когда Верди отметил свое шестидесятилетие и похоронил лучшего друга и духовного учителя писателя Алессандро Мандзони.

Подбор музыкальных цитат в «Жертвоприношении» так же, как и в предыдущих работах Тарковского, не случаен и подчинен смысловому единству фильма. И даже только на примере такого подбора лишний раз убеждаешься в том, с какой тщательностью режиссер работал над своими картинами, как продумывал каждую деталь. Поистине, в его фильмах нет ничего неосмысленного, чужеродного — и музыка не исключение. Музыкальные цитаты у Тарковского — это не просто звуковой фон, лирический или драматический, создающий определенное настроение, выражающий состояние героев. Это определенным образом выстроенный содержательный пласт, который в сочетании с видеорядом и поэтическими цитатами пробуждает в сознании (и подсознании) зрителя цепь глубоких культурных ассоциаций, тем самым серьезно обогащая главное послание картины, делая ее объемной.

И.ГРАЩЕНКОВА

Серебряный век. В поисках лица

Прежде всего, красота, потом правда.
Евгений Бауэр

Где я найду моих женщин прекрасных?
Виктор Борисов-Мусатов

Я вечной красоты в тебе познал родник.
Константин Бальмонт

«Жизнь за жизнь», режиссер Евгений Бауэр

Фотография и кинематограф родились на хорошо возделанной старшими искусствами почве и дали новые образцы свойственного европейской культуре антропоцентризма. Кинематограф быстро превратился в уникальный инструмент постижения и сохранения телесного и духовного существования человека. Документальное кино, хроника должны были найти и запечатлеть как можно больше самых разнообразных типажей реальной жизни, не отказывая во внимании и тем, кто был не слишком значителен, привлекателен, красив. Зато кино игровое могло себе позволить коллекционирование наиболее красивых, обаятельных, характерных лиц. В процессе этого отбора человеческое зрение «поправлял» глаз киноаппарата. И хотя в 10-е годы XX века в обиходе еще не было слова «фотогения», талантливые режиссеры и операторы ощущали эту магию выразительности, притягательности, тайны лица и старались ее использовать.

Серебряный век, совпавший с эпохой становления кинематографа, стал эпохой самоутверждения женщины как персонажа социальной жизни, культуры, творчества, искусства и даже политической борьбы. Серебряный век лю-

бовался женщиной, искусство модерна упивалось красотой и пластикой ее тела, помещая стилизованные женские фигуры везде — на вазах, канделябрах, настольных лампах, лепнине карнизов, металлическом кружеве решеток. Фигура женщины — излюбленный скульптурный мотив, воплощающий жизнь и смерть, любовь, память, печаль.

Русский кинематограф по-настоящему увлекся женщиной, ее миром, психологией, лицом. Самых популярных исполнительниц называли «королевами экрана». Ими восхищались, им поклонялись, их любили. Они были «дети века», в каждой воплотился определенный тип эпохи. Несмотря на то что большинство актрис пришли из театра, типы киногероинь не являлись копией сложившихся сценических амплуа. Дальновидные кинопредприниматели, талантливые режиссеры искали и находили их в самой жизни и в пространстве культуры — литературе, живописи, зарубежном кино.

Три творческие личности, породненные поэтикой символизма, — Евгений Бауэр, Виктор Борисов-Мусатов, Константин Бальмонт — искали в кинематографе, живописи, поэзии лицо *своей* женщины Серебряного века. Увлечение художника творчеством поэта подтверждено в дневниковых записях Борисова-Мусатова и по-своему в его полотнах. Театральный художник Бауэр не мог не заметить выпускника Московского училища живописи, о котором столько говорили и спорили. Но существеннее непосредственных творческих контактов было эстетическое сродство тем, образов, настроений, интонаций.

Бальмонт искал идеал женщины в далеком прошлом, погружаясь в историю человечества, в экзотических культурах Латинской Америки, Африки, Океании, в сновидениях, мечтах, мысленно уносясь в Космос. Музыкальность его стиха, импрессионистичность самой поэтической ткани, особый лирико-романтический мир его поэзии роднили ее с кинематографом Бауэра и живописью Борисова-Мусатова. И единые символистски-романтические мотивы: воспевание природных стихий и человеческих страстей, культ красоты, влечение к смерти, скорбь, безмолвие.

Фигурой, эстетически объединившей Бауэра и Борисова-Мусатова, стал один из ведущих архитекторов Серебряного века, крупнейший и талантливейший представитель модерна в архитектуре Федор Шехтель. Он участвовал в постройке московских кинотеатров, которые по красоте и комфортабельности точнее было бы назвать «театры кино». Так, изящный фасад знаменитого «Художественного» — его творение.

Борисову-Мусатову предложили создать настенные росписи особняка А.И.Дорожинской в Штатном переулке на Пречистинке, возводимого Шехтелем. И он создал серию эскизов «Времена года» для четырех фресок-аллегорий: «Весна» (утро, радость), «Лето» (день, восторг), «Осень» (вечер, печаль), «Зима» (ночь, покой). К сожалению, дальше эскизов работа не пошла, и фасад одного из лучших творений Шехтеля остался без изобразительного декора. Именно это классическое здание стиля модерн послужило образцом для Бауэра, когда он создавал интерьеры для фильма «Набат», — вестибюль, холл, библиотека буквально «списаны» с архитектурного первоисточника. Бауэр виртуозно владел пространством, светом, воздухом — главными составляющими архитектуры модерн, ему внятны были ее романтическая, лирическая, драматическая интонации. Холл особняка украшал бело-мраморный камин и на нем две фигуры в человеческий рост — мужчины и женщины. Он — лицом к зрителю, а женщина — спиной, как на многих полотнах Борисова-Мусатова.

Писали, и совершенно справедливо, об особом пристрастии Бауэра к павильону, декорации, не замечая, как выразительны сцены, снятые за их пределами. Там находились его любимые внестудийные объекты съемок — современный город и вечная природа. Едва ли не первым в игровом кино он снял город, любимую Москву, не как фон действия, а как живую среду со своей эстетикой, со своим драматизмом. Переулочки Замоскворечья, улочки рядом с Тверской, Патриаршие пруды; витрины магазинов на Кузнецком

мосту и в Столешниковом переулке — точно гигантские зеркала, отражающие уличную жизнь.

Бауэр всегда знал, куда в этом гигантском павильоне он поместит свою героиню. В фильме «Дети века» местом роковой встречи, изменившей всю жизнь героини, выбраны Верхние торговые ряды на Красной площади (ныне ГУМ). Крупнейший московский магазин — зеркала, кованое кружево перил, стеклянная крыша, мостики-переходы — одно из красивейших зданий и одновременно торжище, ярмарка богатства и тщеславия.

В фильме «Умирающий лебедь» основное пространство действия — Крым, его экзотическая, романтическая, пряная природа. Натурные съемки шли в Сочи. Фильм рождался как симфония белого апокалиптического цвета, растворяющегося, истаивающего под жгучим южным солнцем. Лестница к морю, украшенная большими вазами, колоннада дачи, а также летние костюмы героев, платья, шляпы, бальная пачка героини смотрелись, как мираж.

В фильмах Бауэра в центре чаще всего стояла женщина со своими страстями, мечтами, надеждами, грехами. Он был подлинным певцом женщины, ее печальником и заступником. Мужские персонажи ушли и с полотен Борисова-Мусатова. Его живопись называли «женственной» — интерес сосредоточен исключительно на женских фигурах, краски нежны, любовно выписаны детали женских нарядов, цветы, кружева. Постоянное присутствие женщины в поэзии Бальмонта выдают названия циклов и отдельных стихотворений: «Майя», «Фея», «К Елене», «Мэри», «Беатриче», «Для сестры»...

О, Елена, Елена, Елена,
Я твой раб, я твой брат, и поэт.
К.Бальмонт

«Чьи женские лица и руки жизнь дадут моим мечтам?» — вопрошал В.Борисов-Мусатов в своих записках. Его первой и одной из двух главных моделей навсегда стала любимая сестра Елена, а второй — любимая жена Елена. Он одевал их в специально сшитые (матерью художника, искусной мастерицей) старинные костюмы, причесывал не по современной моде и уводил рисовать в запущенный парк, к тихому водоему, к стенам ветшающей усадьбы...

По тому, как с первой встречи, быстро, точно Бауэр рассмотрел в пришедшей буквально с улицы молодой женщине свою исполнительницу, можно предположить, что он ждал такую. Так он подарил русскому экрану первую кинозвезду, а с нею целую тему, определенный женский тип, незабываемое лицо Серебряного века. Вера Холодная стала любимой моделью Бауэра. Пока их не разлучил ее уход на кинофабрику Д.Харитонова, он снял ее в шести фильмах. Это всегда был один и тот же образ — жертва греховной страсти, безжалостного рока, коварного соблазнителя, неспособная сопротивляться, летящая навстречу гибели, как мотылек на огонь.

Есть в Русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.
К.Бальмонт

В стихотворении 1903 года «Безгласность» поэт предсказал появление на экране подобного женского образа и даже закодировал наименование лица этой женщины — Холодная («Холодная высь»).

Судьба подарила Вере Васильевне Левченко фамилию, похожую на изысканный псевдоним. Разумеется, она об этом не думала, когда семнадцатилетняя, только что закончившая гимназию, стала женой молодого юриста Владимира Холодного. В кинематограф она пришла, что называется, «с улицы», актерскому искусству не училась, до этого на сцене не выступала, но атмосфера искусства, творческая среда окружали ее смолоду.

Ей оставалось одно — быть собой. Но Холодная не играла себя, она была в жизни другой. Живая, общительная, непосредственная. Танцевала без устали, играла в теннис, каталась на коньках, гоняла с мужем-автолюбителем

на машине. Заботливая дочь и сестра, любящая жена, нежная мать. Каждый раз перед фото- и кинокамерой она преображалась. На многочисленных постановочных фотографиях она — законодательница мод, роскошная женщина в дорогих модных нарядах, изысканных шляпах, летящих туниках, тяжело текущих шелках. В жизни она одевалась просто, со вкусом, но не броско, предпочитала носить черное. Обожаемую миллионами, раскупавшими огромные тиражи ее фотооткрыток, Холодную не узнавали на улицах.

Вера Холодная

Перед камерой она не играла, она передавала ей определенные состояния — мимикой, жестом, склоненной головой, опущенными плечами, напряженной спиной, безвольно упавшими вдоль тела руками. Органичная, пластичная, легко схватывающая режиссерские подсказки и замечания, отлично чувствующая взгляд кинокамеры, Холодная работала как кинематографическая исполнительница. Бауэр тонко чувствовал силу, магию, красоту такого исполнения. Он любил повторять: «Для нас главное уметь быть красивым». Он даже имел смелость красоту поставить впереди правды. Ведь для него красота была не застывшим мертвым совершенством внешних форм и черт, а живой пульсирующей энергией лица и фигуры Веры Холодной.

И ты по-прежнему безмолвна и грустна.
К.Бальмонт

Холодная стремилась быть всегда узнаваемой на экране, сохранить образ, дорогой для режиссера и полюбившийся зрителям. Одна и та же прическа для ролей жены бедного чиновника, воспитанницы миллионерши, девушки из интеллигентной семьи — легкая челка, темные завитки на висках, волосы, собранные и поднятые на затылке. Точно в темной раме, бледное, чистое лицо — никакого грима, только темные тени вокруг больших серых глаз за густыми, длинными ресницами. Само лицо — как тип и образ молодой женщины, захваченной стихией страстей. В таком портретировании Бауэр постоянно использовал излюбленный мотив искусства Серебряного века — человек и стихия.

В отличие от других режиссеров, Бауэр всегда принимал на себя обязанности декоратора и находил одновременно функциональные и стильные решения. Лестничные пролеты, ступени, колонны, тяжелые драпировки, воздушные, летящие занавеси — все работало на глубину, динамичность, красоту павильона, одновременно скрывая дополнительные источники света. Его павильоны всегда были так тщательно, мастерски сконструированы, так изысканно, стильно декорированы, что их с полным основанием можно поставить в один ряд со знаменитыми выставочными экспонатами эпохи — «белой столовой» И.Фомина, «будуаром» Л.Бакста, «чайной комнатой» К.Коровина. И цветы — они были у него в павильоне повсюду: гортензии, пионы, ирисы, хризантемы.

Одушевление интерьера через декоративное решение, наполнение вещами, красивыми и необходимыми в быту, для режиссера было принципиальным — так он утверждал значимость частного существования, ценность интимной жизни.

Чтобы зажило, задышало глубокое пространство кадра, режиссер вместе со своим постоянным оператором Борисом Завелевым много работал со светом. Бауэр ведь и сам был отменным фотографом, случалось, мог встать за камеру. Комбинируя искусственное и естественное освещение, он добивался живой световоздушной сферы на экране, чувственной и психологической, таинственной, волнующей. Мир внутренней жизни, мир женской души, воплощенный в воспоминаниях, мечтах, снах, галлюцинациях, создавался не технологическими приемами, а чистой живописностью изображения. Так кинематограф двигался вперед, к живописи символизма, к символистским принципам портретирования.

«Умирающий лебедь», режиссер Евгений Бауэр

Борисов-Мусатов записал в своем дневнике: «Когда меня пугает жизнь, я отдыхаю в искусстве». Жизнь начала его «пугать» с малолетства: ребенком он упал, повредил спину, начался туберкулез позвоночника, и он навсегда остался низкорослым горбуном. Его спас талант и удивительная в таком хилом теле витальная сила. Возможно, он получил ее через поколение от деда, бывшего крепостного, на воле ставшего мельником и прожившего сто лет. Его имя — Борис — художник добавил к фамилии отца и стал Борисовым-Мусатовым.

Романтик по натуре, при этом он видел и понимал окружающую его действительность без прикрас и старался активно в ней существовать. Постоянно был занят созданием живой творческой среды вокруг себя — в Саратове, Москве, Петербурге, Подольске, Париже. Был признанным лидером Московского товарищества художников; организовывал выставки; занимался с молодыми, начинающими художниками. Переписка Борисова-Мусатова проникнута двумя ведущими настроениями: романтической мечтой о мире, где все — любовь и человечность, и отторжением от реальности с ее житейской прозой.

Его художническое кредо заключалось в формуле: «Не бунтовать, а вспоминать, мечтать, грустить». Его художническое «я», несомненно, складывалось в пространстве искусства символизма, в контактах с ведущими его поэтами, музыкантами, скульпторами. Он был участником собраний литературного общества «Аргонавты», организованного Андреем Белым. По заказу В.Брюсова делал рисунки для обложек журнала «Весы». Композитор-символист, друг художника Сергей Василенко под влиянием загадочного его полотна «Встреча у колонны» написал пьесу для дуэта скрипки и фортепьяно.

И когда Борисова-Мусатова не стало, едва ли не самые вдохновенные слова прощания написал Андрей Белый — некролог «Розовые гирлянды». Скульптор-символист Александр Матвеев, друг саратовской юности, стал автором надгробия на могиле художника в Тарусе. Его «Спящий мальчик» — напоминание о ранней смерти, о почти детских пропорциях измученного болезнью тела и еще о том, как однажды Борисов-Мусатов пытался спасти тонущего в Волге мальчика...

Вспоминать — уходить в прошлое, не имеющее хронологических рамок, в «просто красивую эпоху», как говорил сам художник. Старина и природа бы-

ли главными источниками его вдохновения. Главная его живописно-лирическая тема — единение человека с красотой природной и сотворенной человеком — развивалась из этих источников.

Уж ночь...
Аллея длинная пуста.
Весь парк уснул во тьме ночной,
.....
И заколдован старый дом.

К.Бальмонт

Борисов-Мусатов искал свой идеал женщины, Вечной Женственности. В этих поисках, как он сам говорил, художник стремился «сделать опыт над женской головой в портрете». Его лучшие, наиболее оригинальные женские портреты точнее было бы называть живописными композициями, потому что в них осуществлен особый, мусатовский принцип портретирования. Они лишены психологического своеобразия, более того, самого описания внешности конкретного персонажа. Он вообще мог отказаться от детального прописывания лица, взгляда, самих глаз — на многих полотнах женщина изображена с полуприкрытыми или даже закрытыми глазами, отвернувшись или спиной. При этом потеря неповторимо индивидуального женского лица становилась обретением определенного женского типа Серебряного века.

На вопрос друга, почему он рисует женщин, которых не назовешь красивыми, художник отвечал, что в лицах его интересует не красота, не индивидуальность, а тип и состояние героини.

Ты вся мне воздушно-желанна...

К.Бальмонт

Женщины на полотнах Борисова-Мусатова не красивы, они — прекрасны в гармонии чувственного и духовного, в душевной усталости и нежности, томительном обаянии, скорбном покое. Они растворяются в окружающей их красоте леса, сада, парка, деревьев, листвы, водоема — излюбленного художником декора.

Удивительно, но многим портретам предшествовали своеобразные фотопробы. Искусствоведы, в разные годы писавшие о Борисове-Мусатове, обошли, видимо, считая несущественным, его увлечение фотографией. На самом

Виктор Борисов-Мусатов. «Призраки». 1903

деле, приобретя фотокамеру в 1898 году, он с ней не расставался. Фотография вошла и в его жизнь, и в творческий процесс.

На выставке «Пророк и мечтатель», организованной Государственной Третьяковской галереей в 2005 году, впервые было представлено зрителю фотонаследие художника в двух главных его направлениях — документальной и постановочной фотографии.

В документальных — «передвижническое» любопытство к жизни, быту, лицам родных, друзей. Портреты матери, отца, сестер, невесты (потом жены), друзей-художников. Интерьеры родного дома в Саратове, рассматривая которые, узнаешь, какие репродукции висели на стенах, какие зеленые растения держали в комнатах, на каком диване отдыхали, из какого самовара пили чай...

Вот фотография жены друга, а впоследствии первого биографа Борисова-Мусатова В.К.Станюковича — Надежды Юрьевны. Это целая симфония белого: строгое платье, большая шляпа, изящный летний зонт, балюстрада за спиной. Женщина стоит в спокойной, терпеливой позе и смотрит в объектив, как в глаза снимающему, а тот вглядывается в ее лицо. Станюкович станет одной из главных его моделей, и лицо ее будет напоминать ему любимую натурщицу его любимого Боттичелли.

Видимо, насытившись натурной точностью таких фотографий, художник начинает вносить в них постановочные элементы. Вот еще одна фотография сестры, стоящей на террасе дома, но теперь на ней старинное, специально подобранное платье, голову украшают накладные косы. Фотография друга художника В.Альбицкого была снята в Париже, в мастерской Фернана Кормона, где оба овладели мастерством рисунка. Альбицкий стоит рядом... со скелетом в шляпе, одетым по последней моде. Она напоминает кадр из фильма «Не для денег родившийся» (1918), тот, где В.Маяковский «заигрывает» со скелетом.

Борисов-Мусатов снял целую серию натурщиц на диване, на который он укладывал их в самых неудобных, неестественных позах. При этом их лица с закрытыми глазами привлекают гораздо меньше внимания, чем изломанная пластика, чем их наряды, что называется, из прабабушкиного сундука. На одном из фотопортретов лицо женщины наполовину скрыто ниспадающей черной прозрачной вуалью, но тем выразительнее откинутая голова, опущенный взгляд, загадочная легкая улыбка.

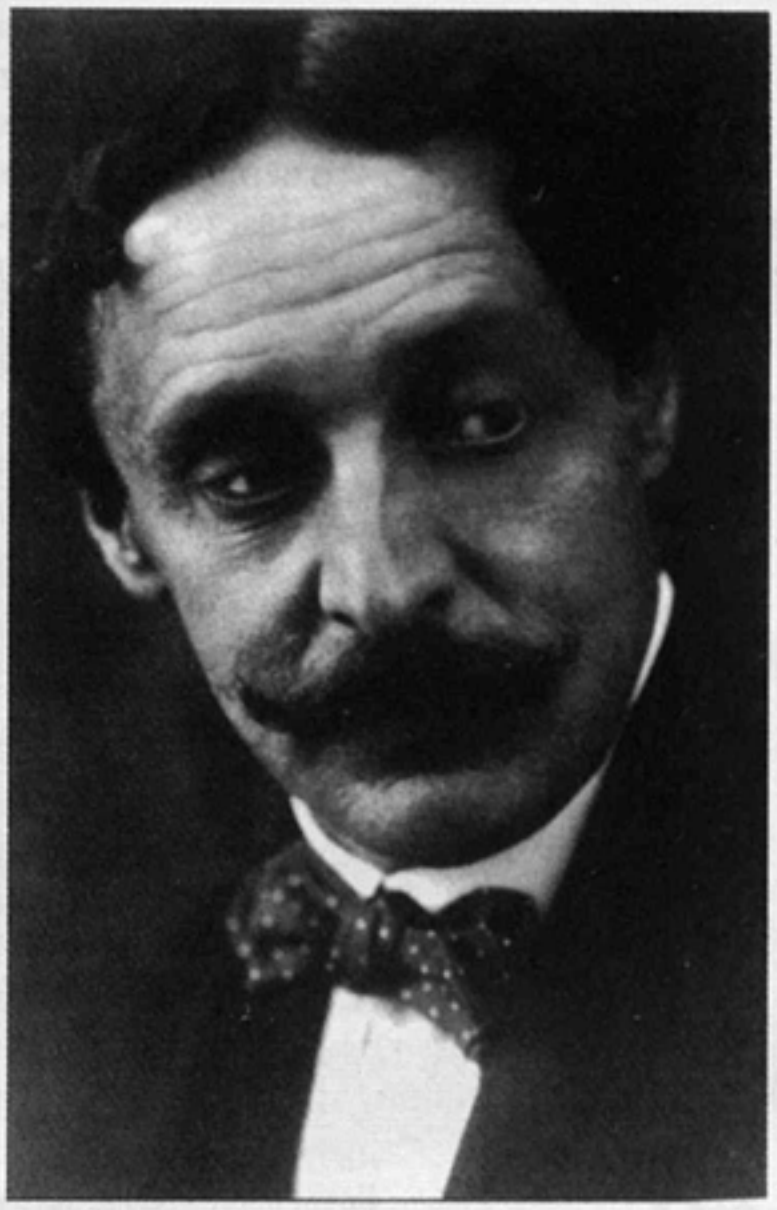
Стоит положить эти фотографии рядом с сериями фотооткрыток Веры Холодной, как сразу станет виден сходный декоративный принцип портретирования, свойственный искусству модерн, близкий женский тип, характерное лицо Серебряного века.

Вот жанровая постановочная фотография, похожая на кадр из фильма Е.Бауэра «Дети века». Задумывалась она, возможно, как документальная — просто съемка компании друзей, выехавших за город. Но художник стремится внести в нее определенное настроение, а реальные женские фигуры превратить в знаки эмоционального состояния. Две женщины, стоящие, взявшись за руки и глядя с улыбкой друг на друга, — знак дружеского расположения. Одиноко стоящая в стороне и закрывающая лицо веером — знак отстраненности от мира, одиночества. Но художнику все еще чего-то не хватало, и тогда он раскрасил фотографию яркими красками, превратив дружеский пикник в «Праздник зеленого маскарада». Именно так он и подписал эту фотографию.

Постановочные фотоопыты Борисова-Мусатова напоминают театр перед объективом, в котором живет предчувствие игрового кинематографа. Возможно, это новое видение натуры через объектив фотокамеры стимулировало интерес художника к игре с перспективой на полотне, к использованию ракурса, асимметричных композиций, изображения, уходящего за пределы холста.

Увлечение фотографией совпадает с переломным моментом в творчестве Борисова-Мусатова, когда, пройдя этап постпередвижничества, а затем

и постимпрессионизма, он приходит к себе, к декоративно-монументальной живописи символистского направления.



Евгений Бауэр

В водной глубине
Женский образ тонет...
К. Бальмонт

«Водоем» — самое большое полотно Борисова-Мусатова, в котором удивительно гармонизированы начала декоративное и монументальное, живые впечатления от природы и поэтический, условный ее образ. В летних живописных и фотоэскизах он «запомнил» реальный водоем, чтобы на полотне изобразить его в духе лирической декоративности, превратить в огромное зеркало, отражающее небо, деревья, целый мир. Сначала художник хотел дать картине название «Во-до-ем», этой напевной протяжностью выражая глубину, таинственность вод, восхищение их красотой. Искусствовед Павел Муратов назвал картину «камерной музыкой на полотне».

Две женские фигуры у воды написаны с невесты и сестры — безмолвные, погруженные в себя типичные «мусатовские девушки», как называли этот любимый женский тип художника. Они вскоре полностью вытеснили с его полотен мужских персонажей, в себе сосредоточив начала гармонии, духовности, добра.

«Изумрудное ожерелье» — сложная знаковая мозаика. Название, связанное не только с конкретным предметом на полотне (украшение на шее одной из женщин), а, прежде всего, с причудливым рисунком дубовых ветвей и листьев над головами. Шесть женских фигур в медленном движении, шествии сквозь пространство холста, от одного края до другого, символизируют движение женской души, чувств, состояний, настроений. От левого края к правому — печаль, меланхолия, неподвижность постепенно переходят в жизнерадостность, спокойную уверенность и, наконец, в экстатический порыв навстречу чему-то невидимому, скрытому за пределами холста. На эскизе стояли имена натурщиц и среди них родной и двоюродной сестры, Станюкович. Но на полотне лица не только теряют схожесть с реальными женщинами, но вообще утрачивают индивидуальность и уже кажутся одним лицом, выражающим смену разных чувств и состояний.

И проходить мечтою аллеи старинные...
К. Бальмонт

Призраки — один из постоянных образов поэзии Бальмонта. Это слово он много раз выносил в название стихотворений разных лет.

Повторы и вариации вообще характерны для искусства символизма: в них продолжаются и развиваются главные темы, утверждаются любимые художником человеческие типы и лица, живет его душа. Эта вариативность, эта повторяемость присущи живописи Борисова-Мусатова, поэзии Бальмонта, кинематографу Бауэра.

В смерти нам радость дана, -
Красота, тишина, глубина.
К. Бальмонт

Смерть настигла Борисова-Мусатова в Тарусе, в доме Цветаевых, во время работы над «Реквиемом». Смерть женщины-друга, одной из любимых моделей художника — Надежды Станюкович, — дала начало этому замыслу. Станюкович только что вернулась с фронта русско-японской войны, где работала в госпитале. Оказывается, за ее хрупкой красотой таилась душевная сила, за женственностью — подлинное мужество. И вот ее не стало.

На полотне любимый зубриловский парк и дворец просто не узнать — это какой-то элизиум теней, это мир иной, потусторонний. Восемь женских фигур в прекрасных старинных платьях — не группа женщин на прогулке, это шествие бесплотных теней душ по царству мертвых. Самая светлая фигура в ослепительно-белом платье, с закрытым альбомом в руках, точно прочитанной книгой жизни, — Станюкович. И еще дважды художник пишет ее в двух полярных состояниях: в начале шествия — измученной жизнью, скорбной, а в конце — успокоенной, ясной, освобожденной смертью от земных тягот.

«Ведь для меня она не умерла, потому что я художник... И я напишу ее так, чтобы она навсегда не умерла...» — признавался Борисов-Мусатов в письме своему другу, объясняя состояние, которое он переживал, работая над «Реквиемом». «Жизнь в смерти», «Умирающий лебедь», «После смерти» — это кинодрамы Бауэра, также отдавшего дань символистской философии и эстетике смерти. В них, как и во многих полотнах Борисова-Мусатова, в поэзии Бальмонта, эпоха жила предчувствием надвигающейся катастрофы — социальной, ментальной, духовной, культурной.

Литургия красоты
Есть, была и быть должна.
К. Бальмонт

Через несколько дней после смерти Борисова-Мусатова волна «русского бунта, бессмысленного и беспощадного» докатилась до любимых его мест — крестьяне разрушили дом и сожгли парк в Зубриловке. На дворе стояла поздняя осень 1905 года.

Несчастный случай стал причиной неожиданной и ранней смерти Бауэра (перелом ноги, неподвижность, застойная пневмония). Ему было только пятьдесят. Нелепый случай. Но почему-то сразу вспоминаются его всегда печальные глаза, в которых грусть как предчувствие скорого конца — собственной жизни, всего привычного миропорядка. Судьба, так скупо отмерившая время земной жизни, точно хотела уберечь светлую, добрую, жаждущую красоты и гармонии душу от грядущих потрясений. Это случилось тревожным летом 1917 года.

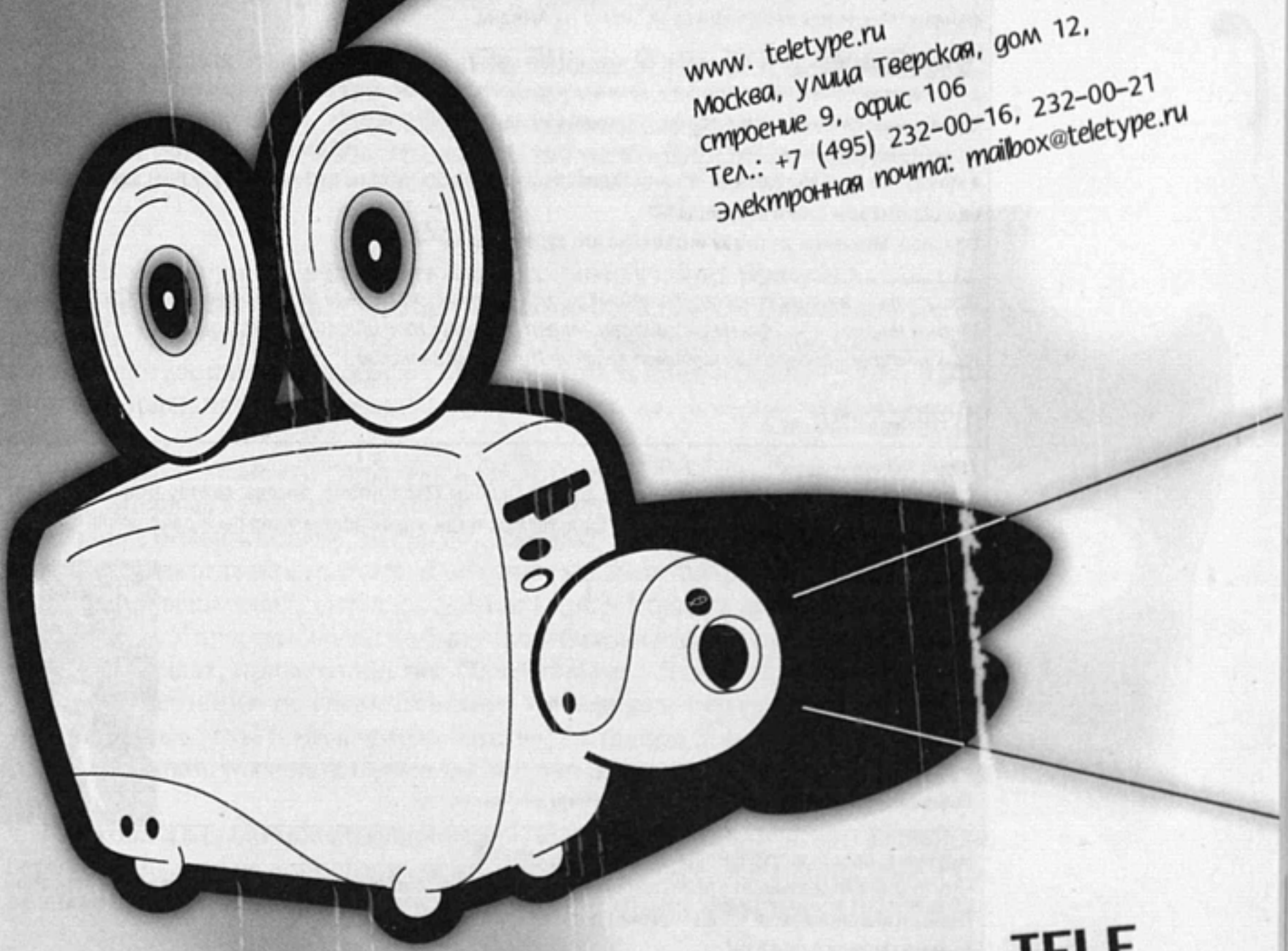
Бальмонт (ровесник Бауэра) прожил на четверть века дольше. В последние годы он пережил угасание поэтического дара и сознания (поэт страдал тяжелым психическим заболеванием). Умер на чужбине, в приюте «Русский дом» суровой зимой 1942 года.

Эти трое, дети Серебряного века, при всем их европеизме и европейском признании, которое каждый получил в свой срок, были художниками глубоко русскими. По психологическому складу, эмоциональному строю, поэтическому голосу, авторской интонации, драматизму судьбы — русскими; художниками Серебряного века, в творчестве которых эпоха искала и находила свои лица. Собственное лицо.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

amantes -amentes - влюбленные -безумные(Теренций)
Trahit quemque sua volputas -Каждого влечет своя страсть .
Amantium irae - amoris renovacio - Гнев влюбленных , обновление любви (Теренций).

профиль | ас

Добавлено: Сб Май 12, 2007 6:46 pm Заголовок сообщения: цитата

мазявкалка писал(а):

> А может это не Малиновский??? А то Жданов проснулся бы не сам, а от криков Ромочки, причитающего над обломками своей квартиры 😂. ...

нее, Рома специально бы дождался его просыпания и стал бы методично "обкладывать"... Потому что кричать на человека спросонья - бесполезно. 😎 Все равно придется повторять, тем более что сам Андрей только открыв глаза и приведя мозг в кондицию, увидел, что "получилось".
Если бы это была квартира Вики или Киры... тогда да, были бы причитания и вопли, но не с Ромой. У него хорошо работает соображалка.

---

http://www.films-serials.narod.ru/ -
Заходите! Много интересного!

фанфик "После показа Волочковой, или..." на Амедии.

профиль | ас | email | www | ICQ

Добавлено: Сб Май 12, 2007 6:28 pm Заголовок сообщения:

А может это не Малиновский??? А то Жданов проснулся бы не сам, а от криков Ромочки, причитающего над обломками своей квартиры 😂
Спасибо, Мурзечка, жуть как интересно что будет дальше 😉 ...

Простите, - вежливо спросил Кощей. - Кто из вас многоуважаемый Шпекенкикер де Робердранат Шпрехсталмейстер фон Максимилиан Зарест Хальверстон ибн Афенгемптон фор Самслесбферндебери бин Мадимил граф ин Пшержедевальский?

профиль | ас

Мурзя, ты чудо!!!!!!! 😃
Только не говори, что Малиновский уже дома!!!! Причем когда читала, думала: сейчас Андрюша зайдет в душ....а там Малина!!!!!!!!!!!! О, Боже!!!!! Представляю тогда, какой облом ждал бы Жданова!!!!!!!! 😂😉
Спасибо огромнейшее ❗❗❗

профиль | ас

Добавлено: Пт Май 11, 2007 8:43 pm Заголовок сообщения:

Мурзечка, просто чудо!!!!!! Впрочем как обычно!!!!!! 😂
Что-то мне подсказывает что за дверью вовсе не Катя, а...сам хозяин квартиры собственной персоной.
Пришел Малина домой 😳 и вспомнил детский стишок...
Был на квртиру налет? 😳
Нет(еще какой 😉 ...и не один раз 😉😉)
К нам приходил бегемот? 😳

МАРИЯ РОЗОВСКАЯ

«Неродиська» — наше все

«Неродиська» — так называют любимый сериал многочисленные поклонники «Не родись красивой». Высокие рейтинги, оглушительная популярность актеров, небывалая стоимость рекламной минуты — все это оказалось неожиданным для телесообщества. Во всяком случае, руководители компаний «Амедиа» и СТС не скрывают, что не прогнозировали ничего подобного. Что же до критиков, то они, похоже, тоже не знают, как к этому относиться, считая русскую версию колумбийской «Страшилки Бетси» попсой и объясняя, что ее небывалая востребованность зрителями связана с особенностями «нашей сегодняшней ментальности».

Успех сериала отразился и в Интернете. Активность официального форума компании «Амедиа» уникальна — более 57 тысяч только зарегистрированных пользователей, сотни тысяч сообщений и просмотров.

Журналист Мария Розовская более года ежедневно читала и просматривала огромное количество страниц интернет-форумов и сайтов, посвященных сериалу (www.amedia.ru, www.talkcity.ru, www.moiforum.ru, www.fan-art-offorum.narod.ru, www.newhouse-palata.flyboard.ru и другие). Ее выводы и впечатления легли в основу публикуемой статьи.

Я вышла на форум «Неродиськи» совершенно случайно. Вначале было просто интересно наблюдать жизнь зрительского сообщества. Ежедневно видеть реакции, смотреть, как люди анализируют, объясняют, домысливают, перекраивают, дописывают сериал, споря и ругаясь ночи напролет, ищут намеки и символы, наполняют банальную, казалось бы, историю глубочайшими смыслами.

В какой-то момент я вдруг осознала, что присутствую при уникальном событии. Впервые в истории благодаря Интернету обрело голос так называемое «молчащее большинство». До сих пор, сколько бы ни говорили «от имени народа», его никогда не слышали. В течение тысячелетий фиксировались лишь голоса просвещенных, интеллектуальной аристократии, и почти никогда — «профанов». У простых людей не было способа высказываться о своих чувствах, вкусах, взглядах, привязанностях. Одно из моих детских впечатлений: мама пишет диссертацию по средним векам — и переводит со старофранцузского нотариальные акты и «покаянные книги», пытаясь с помощью этих косвенных источников услышать голоса тех, кого можно считать народом. А нам так повезло!

Каково же было мое разочарование, когда обнаружилось, что создатели сериала серьезно не использовали этот подарок судьбы. Компания «Амедиа» вначале чувствовала необходимость диалога со своими эмоциональными и ак-

тивными зрителями. Но позже администрация самого сайта, не скрывая своего раздражения слишком свободным и творческим обращением зрителей с сериальными образами, решила навести порядок: невнятно объяснившись с форумом, вынудила уйти многих ярких его участников. В этом конфликте проявилась неготовность создателей телепродукта к такой степени и такому качеству зрительского участия, а точнее — полный разрыв между тем, что делает современное телевидение, и тем, как его творцы интерпретируют то, что они создают.

Где зарыта @

В материалах, публикуемых в «ИК», анализ сериалов ведется обычно в двух ракурсах. Критики либо дают толкования комплекса Золушки, либо пишут про женскую долю. «Нам не очень-то и интересно, кто автор, режиссер всей этой драмеди, — раздраженно пишет уважаемый автор. — Нас даже не слишком занимает артистка, сыгравшая главную роль. Нам другое интересно: отчего эта так долго сказывавшаяся сказка про царевну-лягушку вызвала такой интерес...» И дальше идут «объяснения вдогонку», не слишком лестные для тех миллионов, которые смотрят.

Социологи анализируют телеаудиторию по стандартам своего цеха — ее демографический, возрастной состав и так далее. Впрочем, и они — несмотря на обещания сохранять безоценочность и объективность — срываются на описание этой аудитории — по гамбургскому счету — как ущербной, вынужденной компенсировать скудость личной жизни сомнительным и, в сущности, второсортным телепродуктом.

Оба подхода, безусловно, имеют право на существование. Но они рассматривают новое как давно известное. Ни тот, ни другой не ухватывают специфику предмета и даже — в предпосылке — отнимают у нас право эту специфику углядеть. Никакой феноменальности не предполагается. Нет речи о том, что перед нами именно феномен, который надо рассматривать в особой — собственной — системе понятий и представлений.

Между тем телевидение давно живет в новой медиареальности. И если его продукты оцениваются по критериям, взятым из другого — дотелевизионного — пространства, из старой, привычной, во многом уже уходящей системы представлений, то лишь потому, что мы живем на перекрестке, в существенном противоречии между тем, что делается, и тем, как оцениваются продукты современной медийной культуры.

Иначе говоря, мы уже в который раз попадаем все в ту же историю, которую организует искусство, постоянно меняя коды и расставляя ловушки: «Попробуйте объяснить Ренуару, что женский торс — не бесформенный разлагающийся кусок мяса, покрытый множеством зеленых и фиолетовых пятен, не вызывающих сомнения в том, что перед вами гниющий труп!»[1] Это цитата из знаменитой рецензии 1876 года. Ведущему парижскому критику, на нащ взгляд, сказочно повезло: он попал на вернисаж художников-импрессионистов. А результат? Увидел лишь «мыльную пену», потому что глаз был приучен к академической живописи. Код культуры сменился, а восприятие — нет. Мы уверены, что такое нам не грозит: весь XX век критики только и делали что учились осторожности в обращении с художником, умению на всякий случай попридержать язык. Но тут новый казус: ведь до сих пор все новое появлялось лишь в сфере искусства, а сейчас «высокое» искусство ищет свои коды в пространстве массмедиа.

И вот две «дамы, приятные во всех отношениях», как сказано в анонсе передачи на «Эхе Москвы» (и с чем я абсолютно согласна), хвалят визуальный симулякр литературы «Доктор Живаго», построенный по понятным им меркам. Мало кто понимает, что, попадая в медийное поле, любовная интрига князя Мышкина воспринимается зрителем так же, как метания героя «Геро-

[1] В кн.: Рейтерсферд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974, с. 83.

диськи». А учитывая специфику обыденного восприятия, не различающего актера и его персонаж (вспомним рассказ актрисы Градовой, исполнительницы роли Кэт в «Семнадцати мгновениях весны», как Брежнев расспрашивал ее, как поживают ее детки — те детки, что были в фильме), можно с уверенностью сказать, что в зрительском восприятии «Мастера и Маргариты» актер Безруков, играющий Иешуа, будет довольно часто идентифицироваться как браток из «Бригады». Распятый браток. Так работает медиапространство.

У меня нет претензий к режиссеру: поместив братка на кресте, он дал, осознанно или нет, современный российский символ, которому позавидовали бы устроители выставки «Осторожно, религия». У меня нет претензий и к критикам: видимо, общество нуждается в том, чтобы они утверждали, что ничего в мире не изменилось и мы по-прежнему находимся в доброй старой гуманистической культуре с ее бессмертными шедеврами. Жаль только, что телепродукт, сделанный по Булгакову или Пастернаку, находит заведомо высокую оценку, а хороший сериал, сделанный по законам медийной культуры, большей частью оценивается как низкопробный.

Между тем нельзя сказать, что у нас нет теоретической основы, чтобы ставить вопрос по-другому. Достаточно подробно в современной философии и искусствознании (Беньямин, Верильо... — список можете продолжать) исследована природа массмедиа, в которые вольно или невольно втягивается сегодня не только массовая культура. Валерий Подорога, один из самых авторитетных у нас знатоков философии этого направления, характеризует ситуацию так: «Массмедийное пространство, в котором существует сегодня вся культура (а часть ее полностью им поглощается), — это место, где вырабатывается сам образ культуры. Сейчас оно выступает в качестве навязываемого всем посредника... Все стягивается в это пространство со своими законами, и мы не можем ничего этому противопоставить, потому что это механизмы, которые выходят за пределы наших креативных возможностей. И если в отношении Сорокина и Пелевина еще можно говорить о какой-то массмедийной миметической активности, которая в какой-то мере ограничивает себя жанром, то Акунин просто цинично провозглашает тот вид литературы, который должен соответствовать массмедийности, и работает над этим»[2].

Все так. Но одно дело теоретическая констатация тотального наступления массмедиа и другое — конкретная работа с его продуктами. Если при чтении Акунина образованный критик согласен сменить критерии, чтобы оценивать «по законам, им самим над собой поставленным», то к презренным сериалам, так называемым трэш-шоу и прочим новым (авангардным с точки зрения медийной культуры) жанрам, подходит исключительно с инструментами, взятыми из арсенала традиционного образа культуры: «О художественной стороне зрелища нечего сказать. На экране не образы и не характеры, и даже не маски, а фигуранты. В ролях фигурантов второго плана заняты известные артисты, в ролях фигурантов первого плана — новички. И те и другие трудятся в меру своей природной органичности. Там, где ее не хватает, начинают сильно пережимать. Собственно, об авторском начале телеполотна в принципе можно не говорить»[3].

Все это звучит довольно презрительно. Но, может, в массмедийном продукте и не надо искать авторское начало и, скажем, оценивать актерскую игру по критериям, которые выработало классическое искусство. Ведь там все было иначе: мы шли в «храм» (музей, театр, кинозал), затихали, замирали, давая шедевру воздействовать на нас, проникнуть в душу и так далее. Потом уходили домой со своим впечатлением и, как говорится, преображенные. Задача критика в тех условиях — стать посредником, толмачом, медиатором между искусством и нами. Он должен был приблизить творение к зрителю, подготовить к восприятию и преображению. Как читатели или зрители мы могли

---

[2] Подорога В. Философия и литература. Лекция в клубе «Билингва»: www.polit.ru/lectures/2006/07/28/podoroga.html

[3] Богомолов Ю. Код триумфа Кати Пушкаревой. — «Искусство кино», 2006, № 8.

только прикоснуться, приобщиться к нему, само же оно не затрагивалось нашим способом его прочтения, пребывало «на стеклах вечности». Как сказала Раневская, «Мона Лиза уже стольких видела, что может сама выбирать, кому нравиться, а кому нет».

То, что называют переходом к массмедийности, — слом именно этой установки. Книги Пелевина и Акунина не стремятся к созданию у читателей ощущения шедевра: они утверждают переход к новому виду литературы, которая существует именно в медийном пространстве. Они теперь не живут «на стеклах вечности», не держатся «на собственной тяге» (Мандельштам). Самый раскрученный рейтинговый сериал исчезает бесследно. Он не остается вне общения с аудиторией — как Толстой или Достоевский, вне актуального, скажем точнее, премьерного показа и контекста. Он умирает без сегодняшней реакции. Его жизнь осуществляется здесь и сейчас, в восприятии зрителя, который в этот контекст в это время погружен.

Скажем еще резче: его жизнь в переживании зрителя и есть его плоть и кровь. «Произведение актуального искусства существует в обсуждении», — говорит режиссер Кирилл Серебренников. В современной медийной культуре продуктом, строго говоря, является не то, что заключено в самой художественной форме, а, скорее, поток энергии, побуждающий зрителя доделывать созданное здесь произведение, продолжать его жизнь в ином пространстве. Это и есть способ бытия современного творчества.

Да, оно распадается на фрагменты, гэги, ситуации, отдельные поступки и смыслы, но ими можно обустраивать гигантское пространство повседневного общения — на кухне, в офисе, в сетевом сообществе. Их можно обдумывать, помнить, носить с собой целый день, а потом забыть навсегда. Пока эта жизнь за пределами экрана продолжается, она поражает невероятной интенсивностью. Нельзя даже сказать, что произведение этой жизнью заканчивается: скорее оно тут впервые начинается. Иначе говоря, в современной медийной реальности происходит перенос с произведения как чего-то самодовлеющего и самоценного — на зрителя, на коммуникацию, реакцию и интерпретацию по сю сторону экрана.

И такова специфика не только телевидения, а новой культуры вообще. Самые изысканные художественные инсталляции и перформансы существуют лишь здесь и теперь. Они рассчитаны на прямую реакцию: сколько бы вам ни рассказывали, ни показывали видеосъемку, вы не можете понять, в чем там было дело. Обо всем этом написано много книг, но, к сожалению, теория остается где-то сбоку, отдельно, когда мы судим о телепроизведении, она не формирует наших подходов к его оценке. Медийная культура — это переворачивание всех прежних представлений, самих механизмов производства и восприятия. Мы никогда не научимся судить о телепродукте, пока не поменяем схемы и стереотипы его осознания, не соответствующие новой реальности.

Вот почему для анализа сериала необходимо, видимо, появление нового типа эксперта, специалиста — даже не знаю, критиком ли он теперь будет называться. Он должен перенести взгляд, кроме всего прочего, также и на механизмы воздействия, на аудиторию и, вынося оценку сериалу, исходить из того, какие содержательно-переживательные потенции в нем заложены, дают ли они возможность продолжать жизнь этого медиапродукта за пределами экрана. Иначе говоря, он уже не будет думать отдельно о сериале и отдельно о зрителе. Предмет его анализа — их взаимодействие.

Но как это анализировать, если о зрителе мы почти ничего не знаем? Как бы ни гонялись за ним с современными инструментами исследования, замеряя рейтинги, проводя социологические опросы, устраивая интерактив, неизменным остается одно: нам неизвестно, что думает массовый зритель. «Когда мне приносят эти цифры, — говорит о рейтингах создатель «ATV» Анатолий Малкин, — я смотрю на них и говорю: а из кого состоит эта аудитория? Мне же никто не расшифровывает, каким образом снимаются эти цифры! Дайте мне эти три тысячи точек так, чтобы посмотреть: кто конкретно смотрит мои

программы, каким образом эти люди думают и главное — что они думают, когда нас смотрят, вообще».

Эта фатальная разделенность производителя и потребителя, проистекающая от технологического отставания методов интерактива, тем более ущербна, что в самой логике или, лучше сказать, поэтике медийной сферы мы различаем нарастающую потребность в зрителе — его участии, отклике, соавторстве. Можно долго издеваться: зачем сидит публика в «Школе злословия». Но ясно, что она почему-то нужна. И чем нелепее, чем смешнее эти попытки имитировать отсутствующий интерактив, тем яснее его необходимость.

Потому что не сам по себе телевизионный продукт и не сама по себе аудитория, а ее ответ на этот продукт — вот кульминация новой массмедийной поэтики.

«Что сублимируем, девочки?»

И тут, как некое чудо, на помощь приходит интернет-форум. Он дает возможность услышать народ прямо, без посредников. Ведь в социологических опросах или интерактиве самими вопросами и заданными темами мышление канализируется, услышать подлинный голос почти не удается. Он искривлен ролью и функцией. А в Интернете люди могут высказываться совершенно свободно и, главное, анонимно. Андрей с Катей поцеловались — шквал откликов. Не поцеловались — Интернет ломится от напора чувств. Лучшего набора «тестов» не придумаешь.

На сайте «Амедиа» зрители продолжают осваивать коллизии сериала, исходя из своего жизненного опыта, помещают происходящее в контекст собственных ситуаций и представлений. Нельзя сказать, что сайт находится за пределами самого произведения. Нет, он внутри него, не просто способ функционирования: в каком-то смысле сам сайт и есть конечный продукт масс-медиа (вернее, один из его продуктов).

Читая зрительский форум, расстаешься со многими стереотипами. Например, все думали, что потребители «мыльных опер» невнимательны, смотрят вполглаза. Я и сама была в этом уверена, пока не погрузилась в Интернет. И обнаружила: зрители сериала, оказывается, много внимательнее, чем поклонники фильмов Германа или Сокурова. Вы только вдумайтесь: фанаты «Неродиськи» идентифицировали и выложили на сайте почти все репродукции живописи, графики и фото, висящие во всех сериальных интерьерах. Мало того, отыскали эти картины в музеях. Но и этого мало: нашли ошибку в каталоге Русского музея.

Еще стереотип. Вы, вероятно, полагаете, что зрительская реакция на сайте сводится к обсуждению взаимоотношений героев. Оказалось, не только. Люди, вдохновленные сериалом, отвечают собственным творчеством — делают клипы, сочиняют стихи и драмы, прописывают возможное развертывание сюжета.

«Сколько же у нас талантливых людей! Какое удовольствие с вами жить, учиться, постигать». «Я и подумать не могла, что сразу и в одном месте соберутся столько умов и талантов! И сколькому я научилась от всех вас! Вы все такие разные и так хороши этим!» «Прочитано огромное количество книг. Думаете, мне пришло бы в голову перечитать Замятина, если б отношения Андрея и Киры не напомнили секс по талонам?»[4]

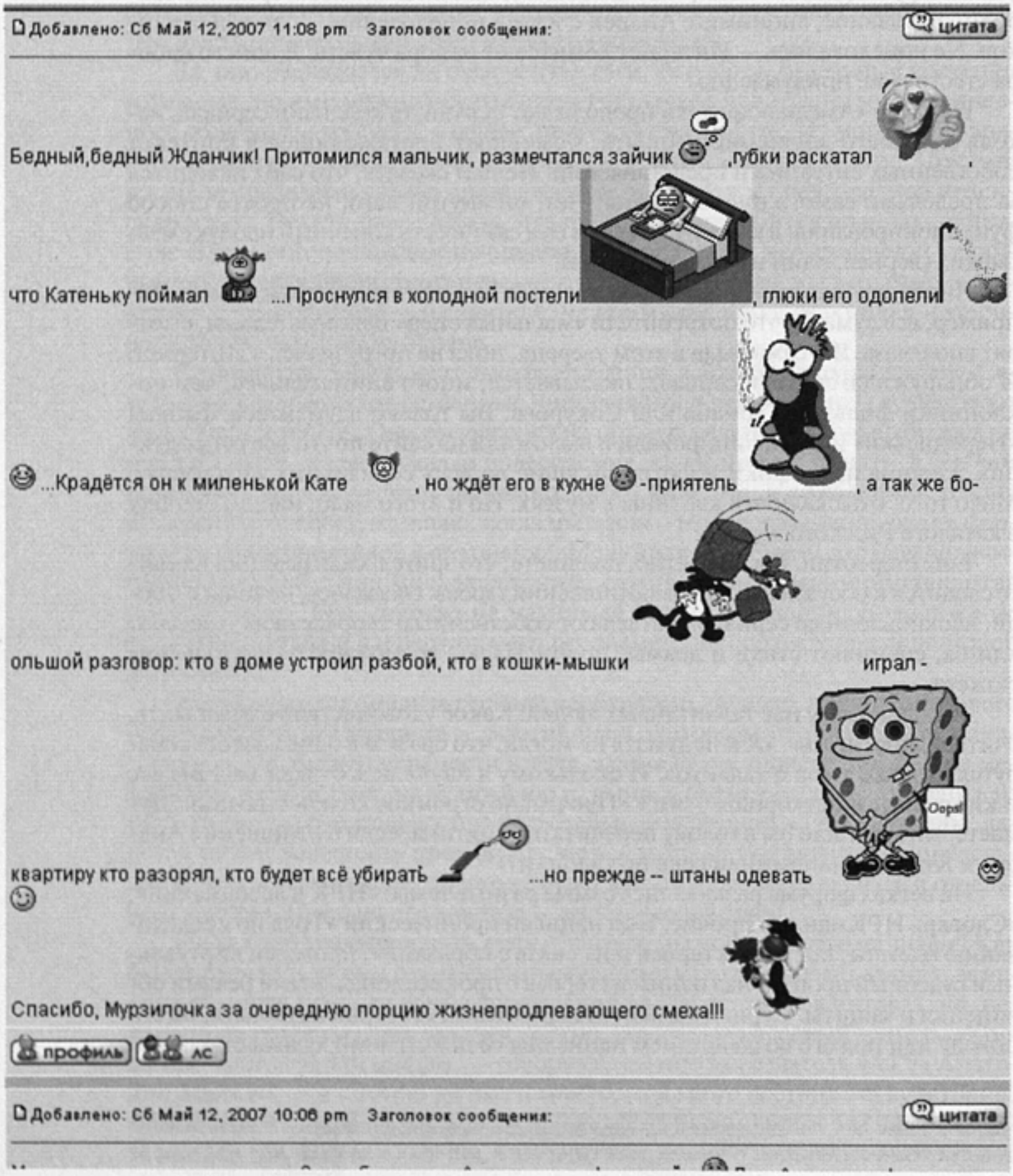
На ветках форума развивались самые разные темы: «НРК и ассоциации», «Словарь НРКмана» и прочие. Был написан иронический «Труд по исследованию одежды, костюмов героев и их связь с образами», проведен виртуальный судебный процесс над одним из героев с профессиональными речами обвинения и защиты. Сериал пытаются переписать, усовершенствовать, по его поводу или под его воздействием написаны сотни страниц художественного

[4] Здесь и далее цит. По: www.amedia.ru, www.fan-art-offorum.narod.ru, форумы и темы «Обсуждение серий», «Фанарт», «Создаем сериал вместе» и другие.

текста. Нелогичности или провалы сценария заставляют зрителей фантазировать. «А классное у нас кино про любовь получается! Уже почти 150 серий смотрим, и все еще загадка для нас — любят ли главные герои друг друга!», «Наш сериал похож на конструктор «Собери сам»... Сначала разбери то, что наваяли наши мыловары, а потом уже собери... Причем мнения обсуждающих-собирающих постоянно расходятся. Вот такой творческий процесс. Сами себе драмоделы».

Скомканный финал, сорвавшийся в комедийный стёб, зрители не простили и сочинили десятки новых финалов. «Самый главный» заключительный разговор героев можно издать как сборник вариантов довольно большого объема.

Тут мы затрагиваем еще один очень важный закон массмедиа: именно несовершенный с точки зрения традиционной критики продукт дает толчок к производству «сетературы». Редко какое произведение традиционного искусства обладает, думаю, столь мощной способностью пробуждать самодеятельное творчество масс. Сама условность, на которой строится поэтика сериала, провоцирует на его продолжение. Есть, правда, зрители, которые эту условность фиксируют и критикуют. На сайте, например, разбирают юриди-



ческие неточности (как можно путать совет директоров и акционеров, проводить финансовые решения, не соответствующие нашим законам?), анализируют ляпы со временем — одна из героинь беременна уже тринадцать месяцев. Этому посвящено целое направление текстов.

Но большинству зрителей все это никак не мешает. Их интересует не фактическое соответствие сюжетных линий действительности, а реальность представленных взаимоотношений. Им важно вжиться, идентифицироваться, сравнить и — высказаться по поводу моральных и прочих проблем, спровоцированных сериалом.

Конечно, на таком форуме обговаривается прежде всего то, что касается взаимоотношений мужчины и женщины: «Пусть ради женщины (тем более некрасивой) так страдает такой мужчина!», «Пусть ни я, ни моя дочка, ни моя внучка, ни моя подруга не имеют идеального женского счастья. Пусть хоть в кино будет».

Одни переосмысливали свою жизнь, заново взрослея вместе с героиней («Если бы я себя вела, как Катя, моя жизнь сложилась бы иначе», «Катька, Катенька, любимая наша девочка! Стойкий оловянный солдатик. С тобой мы прошли этот путь — умирали от предательства, свернувшись клубком на полу, с тобой мстили, заглядывая в самый мрак своей души, с тобой прощали, извергая в диком крике боль... С тобой преданно любили. Будь счастлива!»), другие откликались на происходящее с завидной непосредственностью и самоиронией, реагируя на каждый жест, каждый мельчайший поступок героев: «Ах, Жданов, тощий, пьяный дурачок... Доканывая себя, вы доканываете нас, Андрей Палыч!», «Рома, Вы просто пробковое дерево, Вами, Ромочка, шампанское надо закупоривать!», «Кира! Уходя, уходи! Ты не Жданова любишь, а себя в своей любви»[5]. Однако за всем этим просвечивало нечто иное и самое главное — потребность проговорить свою позицию в мире.

Дело в том, что сериал наложился на растущий сегодня в обществе протест против гламура и гламурной реальности. Идентифицируясь с героями сериала, зритель находил оправдание своей скромной, «не-рублевской» жизни, обычной, «не-собчаковской» внешности. Он обнаружил, что имеет право быть таким, как есть. Атмосфера Катиной семьи, тепло и обыденность их жизни, в отличие, например, от отношений в семье Жданова или новорусской стерильности Киры, привлекла тем, что люди стали вновь находить смысл и оправдание собственного уклада. Противостояние лоботомирующего телевидения, которое по-своему служит новокультурным тенденциям, и обыденного восприятия — главный градус форума. Зрители «Неродиськи», голосуя за нее, протестуют против аморализма, гламура, бандитского беспредела и прочего «мусора». Они удерживают норму и идеалы, которые расшатываются телевизионным трэшем.

«Для Жданова, живущего среди золотых оберток и дорогой мишуры, Катя была словно не от мира сего. Она резко отличалась от всех людей, с которыми он раньше имел дело, и не только внешне. Поэтому отношение к ней изначально было другое... Сначала преданная секретарша вызвала в нем благодарность, потом уважение, потом уже появилась нежность... Она не играла, не врала, была сама собой... Она была искренней, по-детски простодушной и в то же время чувственной...»

В «Неродиське» есть все реалии современной жизни — измены, «голубые», аморальный бизнес. Но она срезонировала с потребностью зрителя именно потому, что в ней это уравновешено возможностью во всех ситуациях сохранять жизнь, построенную на нормальных основаниях. Сериал сыграл роль ориентационного механизма как средства возвращения к неким незыблемым устоям. Это невозможно на тех ценностных основаниях, которые предлагает, условно говоря, ведущий программы «Максимум» Глеб Пьяных (как и весь авангард современной массмедийной культуры, направленной на де-

[5] Там же.

конструкцию). Невозможно продолжать жизнь на телевизионной апологии лжи, предательств, убийств, извращений.

Вот почему так важны, особенно в периоды кризисов и разломов, затертые и вроде бы забытые, кажущиеся сегодня пафосными понятия «любовь», «дружба», «верность», «вера», «доверие», «долг», «честь», «тепло человеческих отношений», «сострадание». Это, попросту говоря, человеческие априори, такие же неотменяемые, как время и пространство. Неотменяемые, несмотря ни на что. И хотя зрители «Неродиськи» — вполне современные, продвинутые, рефлексирующие люди, способные оценить игру с культурным контекстом (ведь сериал полон киноцитат, литературных аллюзий и самоиронии), их суждения поражают какой-то идеалистической устойчивостью: это все та же мечта об утерянном рае, об идеальных отношениях, о вечной любви, о доверии, о душевной красоте.

Сколь бы ни были продвинуты зрители подобной массмедийной продукции, в их представлениях, по большому счету, мало что меняется: происходят революции, сменяются режимы, а они все осуждают ложь и предательство, стяжательство и жадность. Разумеется, не исключено, что завтра кто-то вновь, как когда-то, будет рушить церкви, а послезавтра снова молиться, мгновенно меняя богов и кумиров (во всяком случае, главную героиню легко представить чистосердечной комсомолкой 20-х годов). Важно другое: при всех метаморфозах люди всегда будут искать способы терпеть труд жизни и нести его достойно в новых, часто непонятных им системах координат.

Разумеется, зрители сериала — вполне современные, укорененные в нынешней реальности люди. Нет сомнения, что они умеют «встраиваться». В своем бытовом поведении (как и все мы), возможно, и лгут, изменяют и носят взятки, а то и берут при случае. Но тем поразительнее, как из всей этой пены и грязи, которые предлагает окружающая жизнь, они вычленяют вечные нравственные ценности и именно с такой позиции выносят на форум свои оценки и суждения. Среди всей жестокости нынешней жизни сохраняют благородство помыслов и устремлений, которые просто поражают в текстах.

Видимо, тут мы сталкиваемся с главной особенностью так называемого «обыденного сознания»: его носители легко справляются с двоемыслием. При неколебимости базовых сверхценностей готовность к адаптации тут поразительна. То, что классического интеллектуала могло бы поставить в тупик и привести к духовному или психическому кризису, незаметно снимается в обыденном восприятии. Что трудно мыслителю, который каждый раз вынужден приводить свою картину мира в согласие с новыми реалиями, носители обыденного сознания, сталкиваясь с явлениями, которые должны были бы затормозить жизнь, разрушить человеческий космос, каким-то неведомым способом приводят все в непротиворечивое состояние, легко возвращают жизнь к тем устоям, без которых невозможно ее продолжение. В данном случае — с помощью сериала.

Иначе говоря, они держат норму, снимая крайности, с одной стороны, нравственного и духовного распада, а с другой — агрессивной молодежной реакции. Это какая-то бессознательная, утробная задача — сохранить норму, помогающую нести труд жизни. Просто чтобы она могла продолжаться при этом. В поиске и утверждении тех вечных опор, которые, как матрица, включены в обыденное сознание.

«О! Дивный новый мир...»

«Все, что составляет нашу жизнь, есть в сериале». Он помогает находить смыслы в обессмысленном и безлюбовном мире. На форуме, где все это происходит, наблюдается нечто чудодейственное: возникает коммуникационная эйфория, каждый приобщается к бытийному центру, за каковой принимается сериал. Мы присутствуем при создании некоего нового типа сообщества, где мысли и эмоции не контролируются и не направляются, где человек свободен — от своего статуса, от возраста и даже от своего пола и имени. И ес-

ли, как в данном случае, сообщество это возникает по поводу фиктивной массмедийной реальности — оно все равно загружается всей полнотой смыслов, поскольку за всем этим стоят живые люди со своими переживаниями, — люди, которые в реальности не могут проявиться так полно и свободно, о чем свидетельствуют их собственные слова: «Спасибо! Всем, всем, всем, кто подарил мне это счастье! Минуты смеха и улыбок давно перетекли в часы, недели, месяцы и на тарелках невидимых весов перетянули эти состояния во всей прожитой жизни. Я не просто рада, я горда собой, что встретила всех вас, что на минутку задержалась и осталась за невозможностью уйти. И это — счастье». «И что это за мир такой, в котором каждый чувствует себя прекрасно? Рай? Но разве он бывает на Земле, наполненной проблемами, печалями, болезнями, разочарованиями, горем? Бывает. Теперь я это знаю. Там, где актеры в масках, где строки и междустрочья, где бессонные ночи, неприготовленные вовремя обеды, немытые до лета окна, работа наспех. Где обсуждают цвет рубашки и анализируют поступки, где пишут гениальные рассказы и иногда произносят просто: «Всем привет!» Где рисуют, фотографируют и «снимают» собственные фильмы. Где плачут и смеются, где восхищаются и ругают, где млеют от чужой любви... Здесь — живут. Это тот театр, в котором не играют роли. И каждый — главный персонаж. И это всё не сказка».

Здесь царит демократия. Ежедневное общение совсем разных людей, из разных слоев общества, из Липецка и Петропавловска, Москвы и Воронежа, Сахалина и Калифорнии. В жизни — точнее, в образе жизни — между ними пропасть. Но тут, на форуме, они прекрасно понимают друг друга. Различие если и наблюдается, то по житейским и нравственным установкам.

Тут отваживаются говорить люди разного социального статуса, успешные и не очень, молодые и не очень, красивые и не очень. Их выслушают, поддержат или, наоборот, поспорят. «Здесь ощущаешь себя частью того, что можно назвать «сестринством Неродиськи», — говорит одна. «Это моя лучшая зима», — вторит другая. «Мы узнали друг друга на каком-то замечательном уровне, не имеющем ничего общего с внешностью, обязательствами, жизненными обстоятельствами... Как-то так изнутри, что ли?»

На фоне окружающего всеобщего уныния, цинизма, жизненной пошлости здесь, на форуме, мы встречаем прекрасных людей, замечательные взаимоотношения, отличные от тех, что складываются в реальности. Отношения доверия, взаимопомощи, комплиментарности, взаимопонимания, то есть именно такие, о каких они мечтают.

Мне скажут: но человек всегда в своем обыденном повседневном существовании ищет смыслы и основы, пытаясь максимально эффективно и пластично встроиться в предлагаемые условия жизни и коды культуры. Правильно, но теперь отношения между жизнью и ее осмыслением уже не протекают независимо от массмедийного пространства. Медийная среда дает сетку координат, задает горизонт ви́дения мира, модели объяснения жизни. А значит, пора бы уже обозначить это явление без негативной установки, опираясь на новые инструменты его анализа, которые появились с распространением Интернета.

Надо признать: мы, с точки зрения прежних критериев, живем в не совсем правильном мире — проводим время у телевизора, за компьютером, часами пребываем в виртуальном пространстве. Вместо Толстого у нас Сорокин, а вместо Шагала — Кулик или... Но это ведь не чей-то заговор или злой умысел, это — дух и движение новой культуры, это и есть нынешний мейнстрим. С таким вот типом человека, с его языком, осанкой, повадками, которые так отличаются от давно знакомых идеалов. Образ — «человек — это звучит гордо» — вроде остался, но он спародирован, заменен разного рода имитациями. И все же, как всегда, вместе с ядом приходит противоядие: именно сериал дает массу возможностей, чтобы не только симулировать, но и стимулировать реальную жизнь. Он дает хрупкий баланс между «так жить нельзя» и «тем не менее, все-таки». Реагируя на него, люди совершенно искренне и серьезно обсуждают базовые основы своего понимания мира, причем толчком к этому

явился самый натуральный, иронический и притворяющийся реальностью симулякр.

«У нас в «Неродиське» параллельная реальность. О!.. Дивный, новый мир. А грань — экран телевизора!», «За то и люблю НРК, что, как в жизни, — только что плакал от горя и вот уже от смеха...», «Не могу вспомнить сцен в кино, которые воспринимались бы с таким трепетом и дрожью в душе. Ощущение горя и счастья одновременно...», «...Зритель не чувствует себя «четвертой стеной», а предельно вовлечен в волшебное и завораживающее своей близостью действо... Глубина, объемность героев, которые на моих глазах превращались из картонных типажных персонажей в живых людей с очень непростой, не всегда понятной с первого взгляда внутренней организацией... Они — загадка, ответы на которую постоянно ищет не только зритель, но и сами герои в себе разобраться не могут... «Неродиська» — коктейль, в нем важен каждый ингредиент: и абсолютно трагический излом в характерах главных героев, и феерическая искрометность в «подаче материала», и идеальный дуэт актеров... Вот эта смесь и породила удивительное явление среди зрителей — НРКманию, то есть жизнь на предельно возможном уровне сопереживания героям сериала «Не родись красивой».

Теперь вопрос, для меня трудный: что же все-таки я искала на форуме? Неужели ради того, что мы прочли в вышеприведенных цитатах, стоило тратить столько времени? Попробую объясниться.

В руках специалиста форум может стать новым (и, думаю, весьма перспективным) инструментом анализа создаваемых телепродуктов. Другое дело, что использовать Интернет в этом качестве, значит, «сменить оптику», отказаться от стандартного критического взгляда извне и, вооружившись чем-то вроде сильного микроскопа, погрузиться в зрительскую среду и в саму атмосферу форума. Тут, как в психонализе, — только методом погружения, частичной идентификации с участниками можно раскрутить тайну воздействия телесобытия. Здесь нет мелочей. Важны все реакции — на жесты, фразы, мельчайшие детали сюжета, костюма, интерьера. И совершенно не важно, в каких литературных оборотах выражены на форуме эти реакции — в виде ли серьезного культурологического анализа или дамской благоглупости, даже пошлости (и то, и другое, и третье есть на форумах). Никто заранее не скажет, из какого сора удастся вытащить самые ценные наблюдения и закономерности.

После беспрецедентного успеха «Не родись красивой» руководители СТС запустили в привычный час сериал «Петя Великолепный», а затем «Все смешалось в доме». Не секрет, что они ожидали тех же бешеных рейтингов, ждали у экранов прежнюю аудиторию. А получили провал. И это, на мой взгляд, напрямую связано с той проблемой, о которой мы здесь ведем речь. Не проявив глубокого интереса и должного уважения к зрителю, авторы сериала так и не узнали, что именно составляет саму суть, квинтэссенцию их творчества, которое (повторим еще раз) разворачивается не в рамке экрана, а по эту его сторону — на кухне, на лавочке, на интернет-сайте.

Знать эту продолжающуюся жизнь режиссер не может, да и не должен. Даже продюсер не обязан быть профессионалом в области зрительской интерпретации. В компаниях, производящих подобные сериалы, работают немалые группы аналитиков — ведь успех продукта в конечном счете страхуют они. И если наши теледеятели, потакая собственному высокомерию в отношении к зрителю, будут и дальше запаздывать в освоении новой, нарождающейся специальности, им придется, к сожалению, ошибаться в своих прогнозах. Заповедь Пастернака «Но пораженье от победы ты сам не должен отличать» тут слабое утешение. Как ни крути, а она написана не для создателей массовых телепродуктов.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

П У Б Л И К А Ц И И

В рамках XXVIII Московского МКФ журнал «Искусство кино» провел «круглый стол», посвященный актуальным проблемам медиаизмерений, поиска ответов на вопросы: что показывают телевизионные рейтинги и бокс-офис кинотеатральных сборов, как соотносятся популярность и качество произведенной экранной продукции? В обсуждении этой темы приняли участие Виктор Коломиец, руководитель аналитического центра группы «Видео Интернешнл», Александр Костюк, директор по исследованиям «Гэллап Медиа», Сергей Члиянц, продюсер, генеральный директор студии «Пигмалион», Наталья Ивашко, генеральный директор канала «2х2», Лев Карахан, критик, продюсер компании «GPfilms», Александр Атанесян, режиссер и продюсер, Дмитрий Астрахан, режиссер, Олег Погодин, сценарист и режиссер, Инна Ткаченко, кинокритик, Виктор Матизен, президент Гильдии киноведов и кинокритиков СК России. Ведет обсуждение Даниил Дондурей.

Что измеряет рейтинг?

Даниил Дондурей. Можно ли в цифрах измерить качество произведения? Что такое рейтинг? Сегодня это слово — самое употребляемое слово в оценке художественной практики. В одних ситуациях говорят: «Произведение неудачное, потому что у него низкий рейтинг», в других: «Ну, это слишком хорошая вещь, у нее не будет рейтинга». В любом случае здесь речь идет не только о количестве или доле зрителей, которые реально смотрели конкретное произведение, а о чем-то большем — о смысловых ножницах, в зависимость от которых попадают все участники культурной коммуникации — производители, трансляторы, пиарщики, те, кто создает фильм или сериал, и те, кто измеряет, и те, кто их смотрит.

Очень трудно измерять неизмеримое. В кинематографе, например, есть некоторые механизмы, которые хотя бы отчасти позволяют это делать, потому что здесь наряду с количеством проданных билетов существуют достаточно условные, часто символические процедуры кинофестивальной деятельности. Руководители фестивалей субъективно выбирают «годовую коллекцию» фильмов-лидеров, назначают жюри и его председателя, определяют все условия их работы. Эти волюнтаристски сформированные команды присуждают от имени общественного мнения призы, и потом уже, в зависимости от престижа данной компании и данного фестиваля, с тем или иным пафосом говорится о том, что фильм — лауреат Канна, Венеции, Сан-Себастьяна, Москвы. Эти конвенциональные процедуры становятся общепризнанной альтернативой бокс-офису, а их результаты объявляются общепризнанными, записываются в великую книгу истории культуры.

На телевидении подобной многосоставной сложной экспертной деятельности, напоминающей деятельность фестивальных жюри, нет, хотя и тут все понимают, что телевидение, его продукция не менее сложное смысловое пространство. И здесь нельзя работать с простыми мерами весов: на сто килограммов больше, на триста граммов меньше... Это очень эфемерное, символическое пространство контента, где учитываются десятки разного рода факторов: тут и попадание в ожидания огромных аудиторий, и содержательная доступность, и точное освоение стереотипов или плохое их освоение, и наличие новаций или их отсутствие, удачная реклама или менее удачная, конкурентоспособность в сетке и множество других факторов. Но я обращаю внимание на то, что, в любом случае, показатель успешности, качественности произведения — это не только количество зрителей, которые в это время смотрели «ящик».

Итак, существует серьезная проблема: мы все приписываем рейтингу целый ряд содержательных функций, которые, видимо, он несет косвенно или вообще не несет. Надо знать правила, по которым фильм оценивается как плохой — когда у него низкий рейтинг или как замечательный — именно потому, что рейтинг у него высоким быть не может по определению. Что все это значит? Зрители в России, как и в других странах, — это в основном массовые аудитории, а значит, мы всегда имеем дело с рыночной средой. Природа их предпочтений, а вернее разночтений, у нас почти не исследуется, вообще к зрителям как к разумным существам практически никто не относится. Наши выдающиеся телевизионные топ-менеджеры используют в оценке произведений еще одно определение, которое на самом деле неизвестно что означает, они говорят: «Это нерейтинговый, но репутационный продукт». Для кого репутационный? Для референтной группы, в которую входят уважаемые Константин Львович, Олег Борисович, Александр Ефимович и ряд других лидеров каналов? Это что за эвфемизм? Или, например, что такое общественная экспертиза телевидения? Общественного телевидения в России пока не предвидится. Это ведь, кроме всего прочего, всегда оплата, причем не напрямую, а через рекламу, а здесь масса хитростей. Есть исследования, которые показывают, что люди не смотрят телевизор, когда идет реклама. Если мы не будем ставить такие вопросы, то пространство для показа качественного кино, судя по тем тенденциям, которые в последние годы превалируют на телевидении, вообще исчезнет. Вы прекрасно знаете, что хорошие фильмы показывают теперь только ночью, когда никакие измерительные процедуры для рекламодателей не интересны. Слишком малые тут действуют величины.

И все же признаем: какие-то свойства теле- и кинопродукта, какие-то его качественные характеристики рейтинги все же фиксируют. Ведь на встрече с топ-менеджером телеканала, вы, продюсер или режиссер, сразу понимаете, что он хочет получить, когда дает определенные задания, — вы же их считываете.

И последний вопрос, кто является жертвой в этой ситуации? Неужели только авторы, художники, которые постоянно атакуют саму систему рейтинга? Они ведь убеждены, что занимаются искусством. Но сейчас (в советские времена это было не принято) честно сказать, что искусство воспринимают лишь 3 процента аудитории, а 97 не способны его считывать. И как на эти вопросы — не очень приятные — отвечать?

Виктор Коломиец. Основным телевизионным продуктом, как мы говорим, рекламоемким продуктом — тем, который приносит сейчас больше всего денег, является сериал. Это надо признать. Поэтому большинство из вас, режиссеров, продюсеров, работают на телевизор, на то, чтобы в «ящике для глаз» ваш продукт можно было посмотреть. Недавно я был в стране, где нет рейтингового телевидения, нет вообще инструмента измерения телевизионной аудитории. Меня пригласили, чтобы я посмотрел сетку телевизионного эфира нового сезона, оценил ее, а также порекомендовал некоторые изменения в этой сетке. Это странная страна — Белоруссия. Первый национальный канал белорусского государственного телевидения. Я был в некоторой растерянности, потому что у меня не было инструмента для того, чтобы оценить сетку вещания. Я понимал, что если стоит дневной сериал, который рассчитан на домохозяек, то показанная сразу после него и перед «Новостями» пятиминутная криминальная программа не «катит». Вы сами понимаете, какая у нее аудитория. Но это все надо объяснять на пальцах, нет инструмента, чтобы представить свои аргументы в цифрах. Оценить эту сетку я просто не мог, потому что все эти кубики, которые в сетке расставлены, заполнены интуитивно теми продюсерами или программными директорами, которые давно работают на телеканале и, конечно, знают свое дело. Спрашиваю: «А как вы все-таки оцениваете свое телевидение? По принципу: нравится — не нравится?» Отвечают: «Мы раз в квартал выезжаем в село и спрашиваем там у людей: как вы относитесь к нашим программам?» Обратная связь — движение в село, в народ. Это первая модель. Могу привести и вторую модель. Я вспомнил ее и о ней рассказал в Белоруссии. В одном американском фильме у героя, который работает на телевидении, была обезьяна. Однажды она пропала. Оказалось, что животное сидит в зале, где показывали новую программу. Просмотр закончился, и герой увидел по реакции обезьяны, что та как-то очень интересно реагировала на увиденное. Его спрашивают: «Ну как? Программа пойдет?» «Да, — отвечает, — пойдет». Выяснилось, что обезьяна довольно точно выступает индикатором успеха. На этой обезьяне герой вырос до вице-президента компании, решал по ее реакции, пойдет формат или нет. Тут в принципе мы имеем, хотя и в несколько пародийной форме, модель рейтингового телевидения — фиксацию того, как человек смотрит, как оценивает увиденное.

В России рейтинг как инструмент возник в 1999 году. Компания «Гэллап Медиа», которую здесь представляет Александр Костюк, запустила тогда общероссийскую панель измерений. И мы стали использовать ее как инструмент продажи рекламы на телевидении, а продюсеры нового эфира — как инструмент в программировании. В кино есть еще такой инструмент, как продажа билетов. А ведь на телевидении подобного инструмента нет. Единственным мерилом, который отвечает на вопрос «сколько?», является рейтинг. Мы знаем, например, что вчера, где-то между 20 и 22 часами в Москве телевизор смотрели около трех миллионов человек, из них программу «Время» — порядка семисот тысяч, а «Не родись красивой» — где-то девятьсот тысяч. То есть рейтинг всегда дает ответ на вопрос «сколько зрителей?», позволяет понять, откуда пришла аудитория, с какого канала, куда она ушла. Что она смотрела с начала до конца. Многие зрители ведь прыгают по каналам. Ответы на все эти вопросы и дает рейтинг. Он позволяет в принципе выстроить отношения

«телевидение — зритель», является важнейшим инструментом современного телевизионного менеджмента, который без этого обходиться не может. Это несомненно. Дальше начинается самое интересное: каким термометром мы измеряем температуру, как мы его используем, кто его использует, ради чего? Проблема тут, конечно же, не в рейтинге, а в той философии существования телевидения, которая сегодня характерна для нашей страны.

У нас ведь, будем откровенны, телевидение — дело чисто коммерческое, это сфера, где зарабатываются большие деньги. Другого телевидения у нас нет. Телевидение в России бесплатное. Мы забываем, что 12—14 каналов без какой-либо оплаты сейчас принимают зрители больших городов, причем включая такие каналы, как «Культура» и «Спорт» на метровой частоте. И когда сейчас заговорили о социальном пакете при переходе на цифровое вещание, о трех-четырех каналах, которые пойдут бесплатно, но только в социальном пакете, а за все остальное придется платить, все прекрасно понимают — в коммерческом плане для зрителей ситуация будет хуже, чем сейчас. Именно идеология коммерческого телевидения заставляет руководителей телевизионных каналов, программных директоров выстраивать свое телевизионное производство с учетом рейтинга. Заказывать продюсерам продукт с постоянной оглядкой на него. Потому что главное для коммерческого телевидения, подчеркиваю, — это собрать аудиторию, а затем быстро продать эфир рекламодателям. По-другому такое телевидение бесплатно работать не может. У нас с вами рекламный рынок — пять миллиардов пятьдесят миллионов долларов, двенадцатый в мире, девятый в Европе. Из них два миллиарда триста тридцать миллионов в прошлом году — это телевизионка. Из этих средств более одного миллиарда собирают два канала: Первый и «Россия». Вместе с тем наше телевидение выполняет еще одну функцию, конечно же, в первую очередь с помощью информационных программ — пытается проводить определенную политику. В стратегии нашего телевидения — две важнейшие функции, вернее, два подхода: аудитория как рынок и аудитория как электорат. У нас нет аудитории как общества. Нет и напрямую общественного телевидения, да и перспектива его возникновения, на мой взгляд, весьма туманна. Проблема не в рейтинге, проблема в том обществе, в котором мы живем, и в том телевидении, которое имеем.

Д.Дондурей. Прошу одного из известных продюсеров рассказать, как работается в ситуации тотального коммерческого телевидения, без каких-либо альтернатив. Вот Сергей Члиянц выходил к аудитории с очень разными типами продукции — достаточно назвать такие картины, как «Бумер» и «Бумер. Фильм второй», с одной стороны, и «Настройщик» — с другой.

Сергей Члиянц. Я не нахожусь в конфликте с телевидением, тем более в бизнес-конфликте. Мне все нравится. В первую очередь, потому что руководители каналов, с которыми я работаю, — кинематографисты, а не телевизионщики. Упомянутые вами Константин Львович Эрнст и Александр Ефимович Роднянский — кинематографисты, и это накладывает серьезный отпечаток на их телевизионную стратегию. Вместе с тем они — замечательные менеджеры. Не надо забывать: телепоказ — за редким исключением — осуществляется через шесть-восемь или двенадцать месяцев после жизни фильма в стране, и эта жизнь все же происходит в кинотеатрах. Мы пытаемся предварительно продать телевизионные права каналу, чтобы он заранее поддержал наш фильм. В первую очередь в информационной политике, во вторую — в прямой рекламе. Таким образом, мы часто задолго до завершения съемок обмениваем полученные деньги за права на телепоказ на стоимость медиаплана на канале. Когда у меня выходил фильм А.Велединского «Живой», я увлекся исследованиями продвижения нашего продукта и обнаружил такую вещь: чем дальше отодвинуть кинематографию от телевизора, тем в конечном счете будет лучше. Телевизионные фильмы, сериалы, ситкомы и прочее никакого отношения к кинематографу не имеют. Вы вот, Даниил Борисович, часто употребляете слова «инфраструктура», «отрасль», вплетаете телевидение в жизнь кинематографа. И это правильно. В стране сейчас нет других модераторов всего и вся, кроме телеканалов. Ни одно печатное издание не в состоянии хоть как-то замет-

но повлиять на коммерческую судьбу картины. И Эрнст первый это говорит, и в шутку, и всерьез. Да, телевизор в нашей маркетинговой жизни занял не просто лидирующее или доминирующее, но основополагающее место. Без медиапланов на центральных каналах мы просто не можем показать свой фильм зрителям. Хотя стоимость сегодня такая, что даже хиты их не выдерживают. В прошлом году мы прокатывали «Бумер. Фильм второй». При всем его потенциале и при всех наших ошибках — исследовательских, позиционирования и других, я их признаю, — потенциал у картины был гигантский. Чего бы мы добились без НТВ, СТС, без «России»? А там, извините, лежит почти два миллиона долларов. При наших сборах по СНГ — около четырнадцати. Давайте их поделим пополам, вычтем прокатную плату, телевизионный медиаплан, все остальные маркетинговые расходы... И даже при том, что «Бумер» — это не только я, но еще и Сельянов. С помощью кинопроката мы только-только окупили стоимость производства и рекламы. Посчитайте сами.

Д.Дондурей. Но у вас есть гигантская фора, связанная с интересом к кино молодежной части нации.

С.Члиянц. Если взять совокупные деньги, которые вливаются в отрасль — в производство, в продвижение, — и те средства, которые участники процесса в итоге получают, то все выходит не так хорошо, как кажется. Задавая себе вопрос, можно ли в цифрах измерить качество, мы получаем очевидный ответ: конечно, нет.

Я предполагаю, что роль телевидения в продвижении художественных картин будет уменьшаться, если будет уменьшаться соотношение расходов и усилий, направленных на продвижение картин в кинотеатрах и на телевидении. Потому что, знаете, всякий может взять у какого-то там инвестора-придурка два миллиона, сбабахать на Первом канале солидный объем продукта и — сиди, жди зрителей. На самом деле в ближайшем будущем начнут приобретать значение усилия самих кинотеатров. Сейчас их мало, мы за них боремся. Зрителей тоже мало, мы и за них боремся. Когда кинотеатров станет больше, они начнут сами себя продвигать, как это сейчас делает сеть кинотеатров «Каро». Да и среди печатных изданий появятся модераторы, которые приобретут авторитет в глазах аудитории. Туда сместится часть усилий продюсеров и дистрибьюторов, потому что реклама на телевидении будет только дорожать. Другое дело — «трудные», серьезные фильмы. Например, «Живой». Первый канал купил картину, чтобы показать ее в прайм-тайм, — огромное им спасибо. Константин Львович Эрнст говорит, что это лучшая картина года.

Премного благодарен за такое содействие. Но оно пока в России связано с личным отношением, понимаете? Почему говорят, что у нас ситуация потрясающая? Да потому — повторю то, с чего начал, — что мы, кинематографисты, имеем дело с директорами телеканалов, которые сами являются кинематографистами. Они же в понимании ценностей, профессии и т.п. заодно с нами.

Виктор Матизен. Можно ли сразу ответить на вопрос, что такое качество? Вы замечательно, господин Коломиец, рассказали про свою поездку в Белоруссию, но я бы не хотел оказаться в их положении, когда приезжие московские дядюшки чего-то рассказывают про рейтинги на местном телевидении. В 1995 году, когда это дело только начиналось, я в статье для «Огонька» достаточно подробно описал механизм измерения рейтингов. Существуют разные показатели, процедуры, разная корреляция между всеми этими инструментами, критериями и механизмами. Качеством давайте называть результаты экспертного опроса, достаточно репрезентативной группы профессионалов.

Д.Дондурей. Кого будет репрезентировать данная экспертная группа? Саму себя? Тогда достаточно одного зрителя.

В.Матизен. Качество можно измерять в самых различных показателях. Имеется так называемое фестивальное качество картины. Ему соответствуют совершенно определенные цифры, и, более того, имеются социологические методы определения веса фестивальных фильмов — тоже в цифрах. Грубо говоря, первое место в Канне — десять баллов, в Венеции — девять. Повторяю, все эти методы в других сферах, в других метрических измерениях почему-то работают. Прекрасно работают и здесь. Интерпретация их — другое дело, но процедуры при этом все-таки имеются. Или возьмем критический рейтинг фильма. Скажем, вы опрашиваете группу авторов журнала «Искусства кино». Набираете определенное число людей, при этом понимаете, что с добавлением в этот список критиков ничего в оценках этой группы не меняется. Эта группа является в математическом отношении устойчивой. После этого измеряете рейтинги всех фильмов и получаете определенный ряд средних оценок. Далее можете их сравнивать с рядом кассовых показателей, с телевизионными рейтингами на разных каналах, с другими способами оценок. И анализируете коэффициент корреляции между ними. Скажем, смотрите, как рейтинги соотносятся с оценками журнала «Искусство кино» либо, допустим, группы продюсеров или режиссеров. Я много раз измерял, реально высчитывал все эти корреляции. В строгом смысле, зависимость — или связь — между оценками критиков и прокатным успехом фильма почти всегда отрицательная. Невозможно отвечать на вопрос, задаваемый по телевизионному принципу: «да — нет». В этой парадигме можно работать только на телевидении, больше нигде. Но в целом достоверные цифры являются надежным показателем и качества, и спроса, и всего остального.

Наталья Ивашко. Я начинала работать на телевидении в «Гэллап Медиа» — как раз тогда, когда они запускали первую рейтинговую панель. Я слушаю здесь всех, и у меня возникает впечатление, что рейтинг — нечто вроде понятий «закрома Родины» или «евроремонт». Все знают, что это понятие стало одним из главных в нашей профессиональной жизни, а что за ним стоит, как-то не вполне ясно.

Рейтинг не измеряет качество. Это все равно что сказать о линейке, что с ее помощью можно измерять качество платья от Версаче или Юдашкина. Рейтинг измеряет только количество людей, смотревших программу, и время, которое они именно этой программе отдали. Получаем мы эти показатели с помощью стандартных социологических методов, какими пользуются все: и те, кто опрашивает электорат, определяя, кого они выберут — Путина или кого-то другого, и те, кто опрашивает потребителей кока-колы, интересуясь у них, какого цвета сделать банку: синего или красного? Это вполне классический стандарт. Выбирается определенное количество человек, которое достаточно, чтобы выводы, полученные путем опроса, распространились на все население. В свое время академик Татьяна Заславская говорила: чтобы получить представление, о чем думает Россия, достаточно опросить полторы тысячи че-

ловек. Но если вы уже хотите узнать, о чем женщины России думают или — отдельно — мужчины, то выборку надо увеличить. Дальше — статистика, о которой я не буду говорить. Когда только вводился метод измерения успеха с помощью рейтинга, опросы проводились от случая к случаю. Случайным образом отбирали людей, которые соответствуют заданным социологическим параметрам, и им задавали вопросы: «Что вы смотрели вчера в девять вечера?» Потом все это складывалось-суммировалось, и в результате получалось, что 30 процентов населения смотрели программу «Время». Можно, конечно, и сегодня продолжать такую практику.

Телевидение — средство массовой культуры. А она не бывает ни качественной, ни некачественной. Она — массовая культура. И этим многое сказано. Безусловно, вкусы и реакция зрительской массы отличаются от вкусов жюри кинофестивалей: членам жюри было бы даже обидно, если бы им сказали, что они ничем не отличаются от миллионов. Суть их профессии в том, что они отличаются, — массам совсем необязательно смотреть или читать то, что они не понимают. Зачем сравнивать мнения публики и профессионалов?

Итак, телевидение — это средство массовой информации и массового развлечения, которое просто не может быть некоммерческим, особенно если его не поддерживает государство. Но у нас все-таки есть каналы «Россия», «Культура», которые государство финансирует и которые могут позволить себе некоммерческую культурную политику, — вопрос только в том, насколько она последовательна. Если же канал существует на деньги рекламы, то он должен показать рекламодателям, что его программы все смотрят. И не от случая к случаю, а постоянно, каждый день. Телевидение — такой производственный процесс, который происходит каждую минуту. И здесь нельзя, как это было когда-то, в качестве измерений использовать дневники зрителей: вам дают тетрадочки, расчерченные на пятнадцатиминутки, и вы там ставите галочки — «смотрел», «не смотрел».

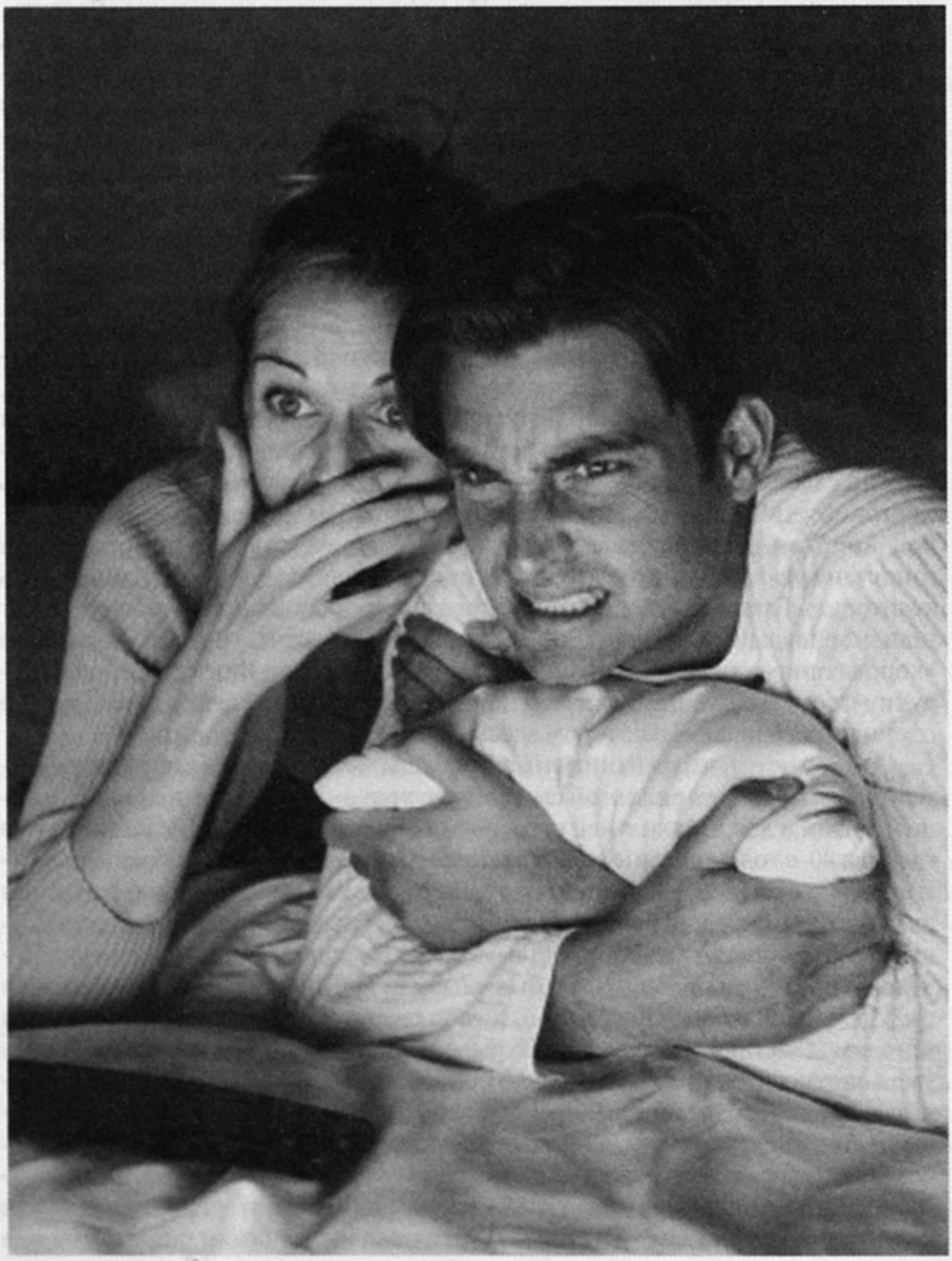
По серии вопросов, которые сейчас обсуждались, я подумала, что рейтингу приписывают характеристики, которые у него отсутствуют. Рейтинг измеряет не качество, а только количественные величины. А по количеству людей, которые смотрели вашу программу, не нужно судить о том, хорошая она или плохая. Все зависит от того, кто чего желает. Я, например, сажусь к телевизору расслабляться, а если вы хотите напрячься, то, наверное, будете смотреть программу «Максимум». Это ваш личный выбор.

Лев Карахан. Вопрос нашего «круглого стола», естественно, риторический и поставлен, как и многие другие в таких случаях, чтобы спровоцировать аудиторию. Главный ответ на наш вопрос очень простой: конечно же, рейтинг не измеряет качество продукта. Ну, может быть, отчасти в терминах типа «корреляция» или что-то там еще, которые употреблял Виктор Матизен, будучи математиком. Да, какая-то корреляция, видимо, существует, но это очень тонкий нюанс, о котором здесь не имеет смысла говорить.

Мне кажется, что рейтинги и бокс-офисы — славные ребята. И самое интересное в приключениях этой сладкой парочки — то, как они появились в нашей жизни и как заняли в ней свое, очень серьезное место. Мне кажется, что где-то в 80-е годы, в конце эпохи застоя, мы вообще не очень обращали внимание на все эти вещи вроде «коммерческого успеха», не очень понимали, в чем их смысл, и никто цифрам посещаемости особого значения не придавал. Существовало общее, вполне проницаемое, как говорит Мариэтта Омаровна Чудакова, пространство, где голос был слышен. И существовало оно благодаря тому, что были некие общественные, всем внятные критерии. Они возникали из взаимодействия двух сфер культуры: официозной и неофициозной. Теперь уже понятно, что это было не только противостояние, но и очень мощное взаимодействие. Но именно на этом поле возникали более или менее ясные общественные критерии. В 90-е годы они как-то стерлись, растворились, исчезли, и проницаемого пространства не стало. Отсюда и все сложности коммуникаций и понимания друг друга — мы на самом деле чудовищно тосковали по этим общественным критериям. Тоска по старым песням о главном... она

именно тогда возникла и шлейфом тянется, я думаю, где-то до середины нулевых, как их теперь называют, годов. Сейчас она ослабела, и, скажем, фильм Василия Пичула «Кинофестиваль» (к нему можно по-разному относиться, речь не об этом), который воспроизводит эту структуру, не воспринимается так остро. Сама ситуация, ее считывание, контекст — все это поблекло.

В нулевые годы, наконец-то, реально возник рынок — общество стало осознавать, что это такое. И тогда понятия «рейтинг», «бокс-офис», которые раньше не имели для нас большого значения, обрели смысл. Вы помните, в 80-е годы все эти цифры казались нам эфемерными, существующими просто так, отдельно от кинопроизводства. «Москва слезам не верит» собрала 85 миллионов зрителей, а «Пираты XX века» — 94. Эти цифры будоражили, но как некая абстракция. И вот возникла ситуация, когда эти цифры стали кровными, завоеванными, стали очень серьезными для нас. Они характеризуют товарный, финансовый потенциал художественного продукта. То есть понятия обрели эффективность. Но вот что пока происходит: общественные критерии у нас все равно не устанавливаются. Почему? Я думаю, прежде всего потому, что слишком велико влияние клановости, субъективности, не выявлены,



не отрефлексированы общественные запросы, потребности и интересы. Я бы выделил — с большой осторожностью — только две структуры, которые дают сейчас, как мне кажется, какую-то возможность объективного определения критериев: это телевизионная премия «Тэфи» и обновленный фестиваль «Кинотавр». У них, правда, не всегда это получается, но попытки идти в направлении объективных, не тусовочных общественных критериев очень важны. Но пока их нет, именно рейтинги и бокс-офисы занимают их место. Хотя мы трактуем сегодня их значение, как мне кажется, слишком расширительно. Цифры, фиксирующие коммерческий успех, замещают все другие ценности, они стали единственным критерием, на который мы ориентируемся. Говоря «мы», я имею в виду не только производственников или инвесторов, спонсоров-«финансистов», но и критиков, которые вообще-то призваны создавать атмосферу для поддержки кино, альтернативного массовой культуре. Гильдия критиков присудила «Слона» «Солнцу» Александра Сокурова, это правда, но как только они вырываются за пределы своего цеха, они часто голосуют за совершенно другое кино. В «Кинопроцессе» критики выводят на первое место отнюдь не «Солнце», а «9 роту», то есть солидаризируются с бокс-офисом. Эта ситуация абсолютно не похожа на ту, что характерна для, казалось бы, сугубо прагматичной Америки. Вы прекрасно знаете классический пример: Спилберга, чемпиона бокс-офиса, очень долго не допускали до «Оскара». Ему не давали премий, которые соответствуют критериям качества, признанным в профессиональной среде и продвигаемым ею в обществе.

Итак, у нас товарные ценности оказывают особое влияние на сознание и формируют лидирующие тенденции в сфере искусства. Но что происходит? Внутреннего обеспечения этих критериев у нас нет. Тут прозвучала прекрасная метафора — «градусник», или «термометр». Я тоже, когда собирался на нашу дискуссию, думал о градуснике. Когда он показывает 23 градуса — мы имеем внутренний эквивалент этих градусов, когда 33 градуса — мы тоже имеем их внутренний эквивалент. Но когда у нас «градусник» бокс-офиса показывает 25 миллионов долларов сборов от показа «9 роты», мы должны понимать, что на самом деле никакого эквивалента этим цифрам не существует. Отсюда возникает ситуация, как мне кажется, фетишизации этих показателей. И поскольку у нас нет с ними никакой внутренней связи, мы начинаем попадать в тотальную зависимость от этих цифр. На уровне подсознания. Я бы даже сказал — в эротическую зависимость. Как только ты, продюсер, получаешь заветную цифру рейтинга, ты либо испытываешь ни с чем не сравнимое облегчение или, наоборот, впадаешь в депрессию. Вообще-то все эти игры с цифрами — это подчас чудовищная агрессия. Все телевизионные войны, о которых мы говорим, рейтинговые войны — агрессия, связанная с фетишизацией рейтингов. И проигрывают в ней, как мы знаем, самые сильные. Это все аналитики уже поняли. Как только Первый канал начинает бороться с «Россией», выигрывает НТВ. Не только потому, что они сделали ставку на бандитское кино и криминальные программы, но и потому, что это игра с совершенно предсказуемым финалом.

И наконец. Я вам расскажу забавную историю, которая меня лично потрясла именно с точки зрения бытования рейтингов в нашей жизни. Поскольку мы не чувствуем их внутреннего наполнения, смысла, то все время пытаемся их одушевить — хоть как-то. Вполне серьезный человек недавно сказал мне: «Ты знаешь, Анастасия Заворотнюк живет с Владимиром Путиным». Эта дребедень — пример попыток общественного сознания «поработать» с цифрами, соединив две суперрейтинговые фигуры в пару. Но нам, профессионалам, не оживить сухие цифры рейтинга никаким образом, если мы не начнем прислушиваться к тому, что я бы назвал «тихим» или «некоммерческим» рейтингом. Потому что рейтинг — это ведь не только деньги, товарное измерение рынка. Рейтинг может быть каким угодно, и интеллектуальным в том числе. Вот, например, в Доме кино был показан «Остров» Павла Лунгина. Со времен «Калины красной» я, честно говоря, не видел, чтобы зал так при-

ветствовал режиссера. Эти «тихие» рейтинги, как мне кажется, дают очень мощный заряд для того, чтобы переосмыслить ситуацию, сделать ее более органичной, нормальной, адекватной.

Александр Атанесян. Мы здесь — и не здесь тоже — сетуем на невероятно низкое качество и нашего кино, и нашего телевидения. Но давайте вспомним: в стране — шесть метровых каналов. Среди них и канал «Культура». Он, заметьте, занимает 17 процентов телевизионной территории. Если верить статистике Даниила Дондурея, утверждающего, что всего 3 процента зрителей интересуются культурой, то можно порадоваться: у них есть больше, чем нужно, — 17 процентов эфира. Так что плакать по этому поводу не следует — население получает культуру хотя бы по телевидению в объеме в пять раз большем, чем ему требуется по статистике.

Теперь такой вопрос: можно ли измерить деньгами качество? Лев Карахан однозначно ответил: нет, нельзя. Я позволю себе для начала привести пример из параллельного — изобразительного — искусства. Измеряется ли качество художника Пикассо ста миллионами долларов, за которые проданы его картины на аукционе «Сотби»? Или другой пример. Попробуйте найти оценщика «Моны Лизы». Кто может определить цену этой картины? Она, понятно же, бесценна. Теперь вернемся в кинематограф. Мне посчастливилось делать творческие вечера Андрею Арсеньевичу Тарковскому. Андрей (не буду оценивать эти его слова) говорил: «Мое кино — самое кассовое, потому что его будут смотреть вечно». У меня такое ощущение, что мы рассуждаем так, словно мы какие-то бабочки, которые живут всего один сезон. Вот прошел 2005 год, и Даниил Борисович предлагает: давайте оценим этот 2005 год. В цифрах или в каких-то других категориях.

Если судить с точки зрения одного года, исходя из его прокатных показателей, Лев Карахан, безусловно, прав: мы не можем оценить качество фильма. Никита Сергеевич, напомните, в каком году вы сняли «Свой среди чужих...»? В 1974-м. Значит, фильму более тридцати лет, а он продолжает работать с отличным рейтингом — его ведь очень часто по телевидению показывают. Для того чтобы оценить объективную стоимость картины — показатель ее качества, выраженный в деньгах или в рейтингах, должна быть выработана математическая модель — в этом я согласен с Виктором Матизеном. Давайте посмотрим, что будет, к примеру, с «9 ротой» через тридцать три года, и потом сделаем вывод о ее качестве. Мы же можем сегодня утверждать, что практически все великие советские фильмы, и итальянские, и французские, и американские будут иметь высочайший рейтинг на телевидении. Другое дело, что такое средство массового давления на зрителя, каким является пресса, у нас не всегда работает. Иначе люди бы пошли и в кино — на фильмы больших мастеров.

Я уверен, что качество имеет коммерческую оценку. Но, повторю, оперировать длинным историческим периодом достаточно сложно, потому что кино всего сто с небольшим лет. Но тем не менее тридцать с лишним лет картине «Свой среди чужих...» — это 30 процентов жизни кинематографа, и все эти годы она живет; тридцать лет «Ирония судьбы, или С легким паром!» побивает все рекорды телерейтингов.

Олег Погодин. Сначала по поводу Пикассо. Мне кажется, что если в разовом покупательском приобретении он будет вне конкуренции, то по итогам продаж все равно победит всем известный «Писающий мальчик». Не у всех есть сто миллионов, и не все в состоянии понять Пикассо, а вот «Писающий мальчик» как висел на дверях туалета в миллионах квартир на всей планете, так и будет там болтаться. Стоит-то три копейки, и всем понятен. В достаточной степени пошл и забавен. А что касается наших понятийных представлений, то я хочу обратить внимание всех присутствующих на то, что сегодня понятие «качество кино» в восприятии массового зрителя изменилось. Все наиболее кассовые хиты — это технологически, подчеркиваю, технологически совершенно отработанные продукты. «9 рота» — не подкопаешься, профессия железная, деньги, каждая вложенная копейка видна. «Статский советник», «Ночной Дозор», «Дневной Дозор» — тоже не подкопаешься. Публика, кото-

рая быстро и сильно обуржуазилась, понимает, когда ей чешут лапшой по ушам, а когда показывают качественное деньговложение. Даниил Дондурей спрашивал, что называют «репутационным продуктом». Так вот — это пафос, помноженный на профессионализм. Вопрос какого-то месседжа, духовного наполнения произведения, кинематографических нюансов, социальных смыслов — все это ничего не решает. Решает, во-первых, масштаб капиталовложений в проект, а во-вторых, реклама, которая толкает фильм, правильное его продвижение. Бокс-офис сегодня зависит от мощного, я бы сказал, циничного, но при этом довольно эффективного наката, который осуществляет продюсер. Режиссер сегодня — всего лишь живая машина для выполнения воли продюсера. Не вижу, например, личности Бекмамбетова в картинах «Дневной...» и «Ночной Дозор». Может быть, она проявляется в его любви к спецэффектам. К сожалению, я не вижу личности моего друга Филиппа Янковского в фильме «Статский советник». Хотя знаю, что он человек достаточно глубокий и интересный. В общем-то, так дело обстоит везде и всегда, где и когда речь идет о блокбастерах или о больших мейнстримовых проектах. Личность режиссера открывается в камерных произведениях, таких, как «Изображая жертву» Кирилла Серебренникова. Хотя это не мое кино, и как зритель я бы не пошел на него в кинотеатр. Но лицензионный DVD купил. Может быть, плохо, что наше телевидение отвернулось именно от таких фильмов, потому что во всем мире телевидение всегда поддерживало недорогое кино, которое делают авторы с собственным уникальным ви́дением. В начале 70-х Стивен Фрирз снимал две-три картины на английском телевидении, и это были интересные эксперименты. Негромкое, скромное кино, но режиссер рос, и английский кинематограф, в том числе и благодаря этой поддержке телевидения, выстоял в промежутке между концом 60-х и серединой 80-х. Все эти люди — и Алан Паркер, и Стивен Фрирз, и многие другие режиссеры «столовались» на маленьких проектах, если не в рекламе, то обязательно на телевидении.

Сегодня маленькие проекты оказываются полной ерундой с коммерческой точки зрения. Не поддержанные телевидением, они не находят зрителей в кинотеатрах, потому что сейчас кинематограф превратился большей частью в чистое развлечение. Кинотеатры отданы подросткам и отдыхающим семьям. Самые высокие рейтинги, самая большая касса — у мультфильмов, их сборы никто не обгонит. Потому что для детей и подростков сегодня кинотеатр — это место их тусовки. Вот эта иллюзия, верчение, свечение, взрывы, погони, драки, приключения — все это для них. Большой экран стал местом уникальных аттракционов. А кинотеатр как прибежище для «Андрея Рублева» и «Амаркорда» остался в XX веке. Это надо понимать. Изменится ли такое положение вещей — я не знаю.

Основной вопрос: конкурентоспособны ли мы в этом мире кинофейерверков и тотального интертейнмента? Нет, не конкурентоспособны. Пример из личной жизни: я сейчас занят проектом, который два года не может сдвинуться с места. Мы делаем шаг, вкладываем море фантазии, десять раз переписываем сценарий. Все отлично получилось, поехали в Аргентину, провели подготовительный период. Но на чуть большие деньги от нас уходит Хабенский, затем по той же причине — Пореченков, хотя артисты до сих пор говорят: «Ну чего ты там? Не снимаешь? Ну тогда дождись нас, пожалуйста, мы будем сниматься». А ждать некогда, потому что продюсер уже деньги вложил и говорит: «Урезай экшн, уменьшай количество трюков, погонь и т.п., чтобы хватило средств для аппетитов хороших актеров». Я технологию спецэффектов знаю идеально. И поэтому, когда смотрю сцену драки в поезде в «Охоте на пиранью», мне стыдно. Потому что все это можно было решить очень простыми, элементарным способами. Не нужен был там компьютер, ретропроекция 50-х годов. И я сейчас буду вынужден из-за денег делать эту же глупость, прекрасно понимая, что могу ее не делать. И, скорее всего, снова откажусь. Именно поэтому я не снимаю три года. Есть совесть, чувство ответственности за профессию. Авторы очень часто хотят кушать и бегут снимать все что попало. Продюсер их заманивает, соблазняет: четыре миллиона на проект, пять миллионов. Друзья мои, да сегодня меньше, чем за восемь милли-

онов, мощный проект не поднять. Если у вас нет таких денег, разворачивайтесь и уходите.

А.Атанесян. А что ты называешь «мощным проектом»?

О.Погодин. Фильм, способный составить конкуренцию американскому продукту: технологичный, яркий, неожиданный... Когда мы понимаем, что как художники сделали все, что могли, что спецэффекты на уровне, взрывы нормальные, стрельба правильная, трюки неубогие. Когда вложенные средства велики, желательно, чтобы ошибки были минимальными.

Александр Костюк. Я немножко чужой на этом празднике жизни, потому что, к сожалению, содержательно судить об этих материях я не могу. Но позволю себе высказаться о вопросах, связанных с рейтингом. У меня существует совершенно четкое убеждение, что к кино он имеет отношение только в том случае, если фильм показывается по телевидению. Другие количественные показатели качества кинематографа я с трудом могу себе представить, хотя, понятно, есть бокс-офис как физическая характеристика коммерческого успеха. И это, в свою очередь, результат маркетинговых промоусилий, которые предприняты его продюсерами. Само же телевидение — категорически другая среда, в которой работают совершенно другие законы, и рейтинг там имеет настоящий смысл. Бессмысленно говорить о том, что он измеряет художественное качество, совсем нет. Я помню замечательный случай, который потряс меня: на канале «Культура» в прайм-тайм были показаны «Ночи Кабирии», и они дали рейтинг, который был конкурентоспособен по отношению к Первому и к «России» с их блокбастерами. Я согласен с тем, что коммерческий успех — это всегда результат огромного количества усилий, которые в принципе должны предваряться этапом под названием «исследование». Если помните, в «Криминальном чтиве» есть замечательный рассказ героини Умы Турман: она снялась в пилоте сериала, который дальше снимать не стали. Наверняка вы все знаете о том объеме денег, который в Голливуде тратится на тестирование на всех этапах: от сценарных заявок до постпродакшн. Один мой знакомый, работая там, рассказывал про подготовку «Последнего самурая», когда на каждом этапе съемок большой процент бюджета шел на тщательные социологические измерения, связанные с различными элементами, от костюмов до сценарных линий.

Д.Дондурей. Скажите, а к вам обращались российские кинематографисты или те, кто занимается у нас телевизионным кино, сериалами, для того чтобы заказывать качественные исследования, вроде тех, которыми Голливуд занимается с утра до ночи? Какой опыт вы в связи с этим накопили? Это ведь очень важная тенденция — такие заказы, поскольку прямые рейтинги — всего лишь одна из измерительных процедур.

А.Костюк. Социологический инструмент сейчас активно используется отечественными телеканалами, в частности СТС, ТНТ, НТВ, «Россия», с которыми мы много работаем. Приведу несколько примеров. «Бедная Настя» в первый месяц премьерного показа на СТС давала фантастически низкие рейтинги. Был проведен целый ряд исследований, имевших целью выяснить, каким образом, в каком направлении что-то менять, улучшать и т.д. Результат: появился зрительский интерес к сериалу, ситуация стабилизировалась и в некоторых городах доля достигала 60 процентов. На Украине показатели вообще зашкаливали, и в момент, когда шла «Бедная Настя», возникало впечатление, что люди больше ничего не смотрели. Теперь многое очень часто тестируют, начиная с заявок сценария до развития сюжетных линий. Чаще всего заказы поступают от тех, кто затевает «долгоиграющие» проекты, такие, например, как «Не родись красивой», где больше полутора сотен серий. А стоимость каждого при этом достигает, по-моему, свыше ста тысяч. Понятно, что имеет смысл потратить какую-то часть бюджета на то, чтобы понять, куда эти деньги тратятся. Самые последовательные сейчас в этом плане — коммерческие каналы СТС, ТНТ, НТВ, которые очень активно тестируют свои главные проекты. Естественно, что их ключевые вопросы отличаются от вопросов тех, кто работает с короткими проектами. Само поле социологии на телеви-

дении огромно, тестируется все, начиная от заставки в студии, цвета одежды ведущего, расстояния от него до задних рядов зрителей на ток-шоу. Би-Би-Си тратит в два раза больше денег на подобные исследования, чем на рейтинги как таковые, поскольку рейтинг не отвечает на вопрос «почему?» Вспомните 1998 год: против «Итогов» с Киселевым выходит Доренко, у обоих рейтинги зашкаливают. Когда вы спрашиваете аудиторию: «Нравится ли вам?» Все отвечают: «Ужас!» Но все смотрят.

Д.Дондурей. Срабатывает ли здесь такой очень важный психологический механизм: «Не нравится, но смотрю с интересом и удовольствием»? Вы как-то пытались изучать эти смысловые ловушки? И второй вопрос: давали ли вы конкретные советы, скажем, создателям сериала «Не родись красивой» или каких-то других чемпионов нашего телевидения?

А.Костюк. С сериалом «Не родись красивой» мы не работали, с «Бедной Настей» работали. Телевидение — комплексный информационный продукт. Есть еще один очень важный этап, который сегодня называется «промоушн»: именно здесь много общего с кинопрокатом. Промоушн очень подробно прорабатывается телеканалами и в качестве креативной составляющей, и как бизнес — объем, деньги, время и т.д. Я помню, нас попросили оттестировать восемь вариантов билбордов одного из сериалов — щиты наружной рекламы — уже готовых, сверстанных проектов, за которые было давно заплачено. Сделать тест и выбрать, какой из них будет наиболее точно удовлетворять концепции промоушн. Вообще, надо сказать, что «промо» позиционируется как отдельное, эффективное, чрезвычайно важное направление в телевизионном бизнесе. Здесь, мне кажется, можно много полезного заимствовать для киноиндустрии. Не случайно именно промоушн будет стоить дороже. Наверное, ни для кого не секрет: цифры инфляции на телевизионном рекламном рынке просто пугающие — 30 процентов в год. Это в среднем. А в связи с принятием нового закона о рекламе, видимо, будет и больше. Что касается протестного смотрения, мы его не изучали подробно, а вот наши коллеги с государственного телевидения Норвегии это делают. Им интересно, каким образом развивается психологический механизм смотрения и что он может давать. Скажем, они запускали новое скандальное реалити-шоу, сделанное на грани этической дозволенности в отдельных эпизодах. Сюжет шоу строится на том, что бригада «скорой помощи» ездит с камерой и показывает все то, с чем ей приходится сталкиваться на вызовах. Реакция аудитории, с точки зрения оценки качества, была чудовищной. Рейтинг был очень высоким, и при этом — единодушное общественное порица-

ние проекта. Несмотря на рейтинг, это реалити-шоу норвежцам пришлось закрыть. Но то было государственное телевидение. Частное, я думаю, продолжало бы крутить, не смотря ни на что.

Наталья Венжер. Простите, у меня к вам вопрос чисто прагматический. Значит, рейтинги у «Бедной Насти» значительно выросли после корректировки и на основании исследований, которые вы проводили. Скажите, пожалуйста, то, что публикует «ТВ-Парк» как результат ваших еженедельных исследований, топ-десяток эфира, соответствует реальности?

А.Костюк. Да, безусловно, мы даем эти цифры.

Дмитрий Астрахан. Тема этого разговора очень сложная — рейтинг и качество. Не могу говорить как эксперт, скорее как человек, который снимает кино. И, к счастью, ни одного фильма не делал, думая о том, какой у него будет рейтинг. Мое дело — делать то, что я чувствую, рассказывать о том, что я вижу, что у меня «болит», как бы банально это ни звучало. И верить, что если я угадаю, моя боль отзовется в сердцах зрителей. Я совершенно не согласен, что только технологичное искусство может занимать первые строчки в бокс-офисах. Возьмите «Красоту по-американски», фильм, который стал очень успешным бизнесом. Вот сидит рядом Члиянц, который снял «Бумер» за копейки, но его команда угадала что-то важное про молодое поколение, и картина оказалась востребованной. Когда я снимал «Ты у меня одна» (это был 93-й год), фильм стоил 65 тысяч долларов. Совсем ничего, но люди, которые вложили в него деньги, до сих пор мне благодарны. А там всего три артиста, одна квартира. Получилось. Другой вопрос: сегодня есть новые технологии, они дорогие, и продюсеры пытаются как-то подстраховаться, чтобы большие деньги, которые они вкладывают, потом вернуть. Для этого они закладывают в проект те или иные необходимые компоненты. Естественный страх потерять деньги, не более того. Надо помнить одну вещь. Кажется, Мольер каждый раз, выходя на сцену, говорил: «Почтеннейшая публика!» К кому он обращался? К плебсу, королю, сидевшему в ложе, и к дворянам, интеллигенции того времени. Все зрители плачут в одном месте спектакля, все смеются — в другом. Я бы не относился так высокомерно к зрителям, считая, что публика — это глупая толпа. Если люди фильм смотрят, значит, что-то в нем срабатывает.

В жестких условиях рынка зритель хочет отдыхать. Телевидение — зеркало этой ситуации. Оно расслабляет, развлекает. Большое ли это счастье для культуры в высоком смысле? Конечно же, нет. Но это данность. Я думаю, что в дальнейшем разделение зрительских аудиторий будет идти все интенсивнее. Кино будет занимать свое место, а телевизионные проекты, которые всегда рассчитаны на развлечения, — свое. Кто-то делает «Няню» и счастлив, это сделано талантливо, кто-то — талантлив в другом. Мне почему-то кажется, что все найдут свое место. У нас же рынок еще только начинает работать. Понятно, у кого сейчас больше денег на рекламу — у того больше шансов, чтобы фильм пошел в прокате. Я помню, мой фильм «Темная ночь» вышел тиражом сорок шесть копий, и мы вечером, в субботу, проехали с женой по кинотеатрам: полные залы, все билеты проданы. Я доволен. Фильм идет! Потом понимаю: а сколько мест в зале? Сто, сто пятьдесят, залы-то тогда были маленькие. Отнесемся к этому как к временному этапу: будут кинотеатры — станет легче. Самое страшное — это пытаться уловить веяния канала, вкусы продюсера, угодить его представлениям о зрителе. Это мертвое дело, сразу пропадет все, чем ты был интересен. Расскажу один смешной случай. В Ленинграде в советские времена принимали в Союз писателей одного уже пожилого поэта. Он писал стихи к датам. Никому не был интересен, все сидели и болтали. И вдруг он встает и со слезами на глазах говорит: «Знаете, товарищи, сейчас такой важный момент в моей жизни, что я понял: я должен покаяться перед вами в одном грехе молодости». Зал мгновенно замолчал. «Мне стыдно, но я должен признаться, что это я написал песню «На Дерибасовской открылася пивная». Все встали, стоя ему аплодировали, он был единогласно принят в Союз писателей. Понимаете? Какое счастье, что Гайдай не обращал внимание

на мнение коллег и критиков, а делал то, что он делал. Какое счастье, что Чаплин плевал на всех и снимал то, что хотел...

Инна Ткаченко. Согласна, слушать надо только себя. Я занимаюсь рекламой кинофильмов. Здесь говорили о тестировании проектов, готовых продуктов, сегментов фильма, рекламных носителей и т.д. Мне кажется, нужно доверять художникам и руководствоваться собственной творческой интуицией. И не надо никаких безумных рецептов. Никогда рейтинг не сможет оценить качество. Я как бывший сотрудник Первого канала точно вам могу сказать. Наша компания начиналась с того, что мы закупили коллекции фильмов Годара и Трюффо, а потом два года думали, куда бы засунуть эти великолепные картины, которые мы все, собравшиеся там, обожали. Потому что рейтинг убивал всю кинематографическую историю, на которой мы планировали строить кинопоказ Первого канала.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что руководители каналов — жертвы рейтингов?

И.Ткаченко. Конечно. Мы придумали рубрику «Коллекция Первого канала» только для того, чтобы показать те фильмы, которые считали настоящим кино. Более того, мы были уверены, что это наш месседж зрителю: мы должны демонстрировать прекрасное кино. Но у нас не оказалось времени, когда можно было его показывать. Да, кстати, по поводу «термометра». У Анатолия Максимова была замечательная формулировка: «Кто держит градусник, тот температуру и настукивает». Что касается понятия «репутационный проект». Я думаю, что «Дневной Дозор» и «Ночной Дозор» минус реклама — это репутационный проект, а плюс реклама — рейтинговый. Потому что начинался он как репутационный — сначала никто не думал о том, куда все это придет.

В.Матизен. Реплика Льву Карахану, который очень правильно начал говорить о том, что происходит с проектом, когда увеличивается неквалифицированная аудитория. Премия «Золотой овен» присуждается сейчас всей кинопрессой, а не членами Гильдии: мы знаем, что он достается «9 роте». Вот вам результат расширения группы экспертов за счет не очень квалифицированной аудитории. Теперь — о другом. Я помню дискуссию в редакции массового журнала «Советский экран», она называлась «Масса и касса». И тогда уже кинокритики говорили о том, что качественные и коммерческие характеристики — разные вещи. И если мы хотим сохранить понятие «качество» (элита не может существовать без него), мы должны придать этому самому качеству количественное измерение. Это делается, я еще раз повторяю, биометрическими методами, хорошо разработанными в статистике. На такую работу надо брать гранты и реально проводить ее. Вопрос сегодняшней дискуссии — это вопрос корреляции между одними рядами оценок и другими. Здесь требуется четкий корреляционный анализ. Массовая выборка элитарной группы экспертов и рейтинг фильма на телевидении или его сборы в кинотеатрах дают корреляцию отрицательную. Но как только вы делите фильмы на категории и просите ту же самую группу критиков оценить, допустим, продукцию авторского кино, корреляция со сборами тут же становится положительной. Вот что интересно. Это априорное заявление, но у меня есть примеры, которые его подтверждают. Вот чем надо заниматься, если мы хотим серьезно и эффективно работать с рейтингами.

Д.Дондурей. Я хочу поблагодарить всех участников дискуссии. Убежден в актуальности поставленных нами проблем и приведенных здесь конкретных примеров. Попытка соотнести много, казалось бы, несоотносимых контент-полей, контекстов, тем, жанров — та работа, которую на протяжении многих десятилетий делали именно профессионалы, — никогда не проходит зря. Если мы не будем обсуждать, на что влияют рейтинги, у нас не будет никаких возможностей сохранять качество, интеллектуальный уровень, важные содержательные компоненты нашей культуры.

«Маленькая Вера» (1988), режиссер Василий Пичул

МАРИЯ ХМЕЛИК

Маленькая Вера (Next Time)

Небо. День

Камера пролетает сквозь клубы оранжевого дыма, выходящего из труб, и продолжает свое движение вдоль мартеновских цехов, прокатных станов, коксохимических батарей и других объектов металлургического предприятия.

М у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Я понимаю, что сверху это выглядит довольно страшно, и хочется кричать: «Экология! Экология!» Но когда ты рождаешься среди всего этого, а потом живешь, то не очень сильно обращаешь на это внимание... Живешь и живешь... Хотя зачали меня, вы только не смейтесь, в городе Санкт-Петербурге...

Питер. Белая ночь

Камера пролетает над многоугольником Петропавловской крепости, опускается под мосты каналов и снова взлетает над куполом Исаакиевского собора.

М у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Моя мама училась на вокальном факультете Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова.

Консерватория

Камера пролетает по длинному коридору мимо классов, из которых доносятся звуковые фрагменты различных вокальных упражнений. И вылетев в открытое окно...

Питер. Белая ночь

... продолжает движение мимо Медного всадника, крейсера «Аврора» и упирается в неоновую вывеску «Караоке-бар».

М у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. А по ночам она, спасаясь от одиночества, пела в караоке-баре.

Караоке-бар

Вера, девушка восемнадцати лет, поет в безлюдном баре.

Сонные официанты переворачивают стулья.

Сочные барабаны современной аранжировки сотрясают стены.

В е р а *(поет)*. Когда весна придет, не знаю,
Пройдут дожди сойдут снега...

У нее красивый низкий, хрипловатый голос, как у Шакиры.

В бар входит молодой человек с бутылкой пива. Это Паша. Он видит поющую Веру, подходит поближе. Он не сводит с Веры восхищенного взгляда. И Вера, заметив это, начинает петь для него.

В е р а *(поет)*. Но ты мне, улица родная,
И в непогоду дорога...

Паша, улыбаясь, раскачивается, повторяя движения Веры.

В е р а *(поет)*. На этой улице подростком
Гонял по крышам голубей...

У Веры на глазах блестят слезы.

В е р а *(поет)*. И здесь на этом перекрестке
С любовью встретился своей...

Паша нежно проводит пальцами по плечу девушки. Вера улыбается в ответ.

В е р а. Любимая песня моего дедушки... Он умер, а потом я родилась... Давай, потанцуем.

Кладбище. Раннее утро

Вход на кладбище — на вершине холма, а дальше внизу огромное скопление могил с мраморными и гранитными памятниками простирается до самого горизонта, туда, где высится громада металлургического завода с дымящими трубами.

По аллее бодро идет Бабушка — статная красивая женщина. На голове у нее косынка. Бабушка доходит до могилы Дедушки. Могила чистая, ухоженная, на ней растут яркие цветы. Сам Дедушка, портрет которого выгравирован на мраморном памятнике, смотрит дружелюбно. На памятнике надпись: «Муж и отец». Бабушка выдергивает несколько сорняков, отбрасывает в сторону. Она вынимает из целлофанового пакетика, наполненного землей, фиолетовый цветок — крокус, начинает его сажать на могилу, причитая вполголоса.

Б а б у ш к а. Ой, Коля, Коля, какой же ты счастливый...

Она поворачивает голову и видит сидящего на лавочке закуривающего папиросу Дедушку.

Д е д у ш к а. Что еще случилось?

Б а б у ш к а. Да устала я.

Д е д у ш к а. Чего устала? Жить устала?

Б а б у ш к а. Даже не знаю... А ты все так же не бреешься.

Она проводит рукой по щеке Дедушки.

Д е д у ш к а. Сколько лет одно и то же! Бритва моя где?! Мне в гроб ее кто-нибудь положил?!

Караоке-бар

Узкое пространство для танцев. Вера и Паша танцуют медленный танец. Вера жалуется на жизнь, слабо интересуясь реакцией Паши на ее слова.

В е р а. Я учусь в консерватории, на втором курсе... Петь обожаю, я могу не только, как Шакира, но и, как Сара Брайтман, тоже могу.

Вера набирает в легкие воздух, широко открывает рот и волшебное звучание оперного театра наполняет пустынный караоке-бар.

В е р а *(поет)*. И здесь на этом перекрестке
С любовью встретился своей...

Паша смотрит на нее и улыбается.

Кладбище

Д е д у ш к а. Как Верка?

Б а б у ш к а. Какая из них?

Вопрос остался без ответа.

Бабушка видит, что опять осталась одна. Она вынимает из сумки мобильный телефон, нажимает кнопку вызова, на экране телефона высвечивается имя: «Вера-маленькая».

Буквы трансформируются в титр: «Маленькая Вера (Next Time)»

Питер. Квартира Паши

Вера обвивает своими крепкими ногами бедра лежащего снизу Паши. Паша страстно целует Веру.

В е р а *(Паше, ритмически подрагивающему под ней)*. Ты такой классный!.. Так... Так... Ты только не кончай, ладно, будь человеком...

Внутри раскрытой сумки, которая валяется неподалеку от кровати, загорается фиолетовым цветом экран и кнопки мобильного телефона.

Голос Бабушки *(из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста, трубку!.. Это бабушка звонит!.. Вера, возьми, пожалуйста, трубку!.. Это бабушка звонит!..

Паша целует Веру и никак не реагирует на посторонние звуки.

Голос Бабушки *(из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста, трубку!.. Это бабушка звонит!..

Не отпуская Пашу, Вера перекатывается вместе с ним к краю кровати и тянется рукой к сумке. Дыхание Веры становится прерывистым.

Голос Бабушки *(из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста трубку!..

Вера, уже плохо соображая, что делает, механически нажимает на найденном в недрах сумки телефоне кнопку ответа.

Вера. Аллё...

Кладбище

Бабушка держит возле уха мобильный телефон.

Бабушка. Слышно меня?!

Голос Веры. Да...

Бабушка. Доброе утро!.. Разбудила тебя?

Голос Веры. Да...

Бабушка. Ты знаешь, я скоро умру.

Лестничная клетка у дверей квартиры Паши

Милицейская группа захвата беззвучно сосредоточилась возле дверей Пашиной квартиры. Их лица скрывают черные маски с прорезями для глаз, а на пятнистых куртках большими буквами написано: «ОМОН». Возглавляет группу немолодой уставший человек в обычной милицейской форме — Милиционер. Убедившись, что все омоновцы стоят на исходных позициях, он нажимает кнопку звонка, но, не издав ожидаемого звука, коробка звонка отваливается от стены и, упав вниз, с утренним эхом разбивается от удара о кафель на полу площадки.

Кладбище

Бабушка сидит на лавочке возле могилы Дедушки.

Бабушка *(в телефонную трубку)*. Что там за стук у тебя?

Квартира Паши

Паша и Вера продолжают заниматься любовью.

Вера. Это на улице.

Кладбище

Бабушка. Ты почему трубку не брала?

Квартира Паши

Вера *(чуть-чуть отстраняясь от Паши, который, лукаво улыбаясь, целует ее грудь)*. Что у тебя случилось, бабушка?

Кладбище

Бабушка *(с обидой в голосе)*. Ничего не случилось!.. Что у меня может случиться?!

Лестничная клетка у дверей квартиры Паши

Один из омоновцев ударом кувалды вышибает дверь, которая, пролетев через всю квартиру, разбивает окно и под звон разбившихся стекол вылетает во двор.

Квартира Паши

Вера *(в ужасе)*. А-а-а-а!

Телефон, выскочив из Вериной руки, падает под кровать.

Паша принимает трепетание Веры за наступивший оргазм и глухо стонет. Его тело, выгнувшись, исторгает из себя то, чего Вера больше всего боялась.

М и л и ц и о н е р. Стоять!.. Никому не двигаться!

Паша резким движением вскакивает и, схватив штаны, выпрыгивает в разбитое окно. Вера оглушительно визжит.

В е р а. Ты кончил в меня!.. Я же тебя просила!

Несколько омоновцев выпрыгивают в окно следом за Пашей.

Тело Веры. Внутри *(компьютерная графика)*

Испуганные сперматозоиды мгновенно приближаются к яйцеклетке. Вспышка! И зарождается новая жизнь.

Квартира Паши

Вера, вздрогнув, вскакивает с кровати и бежит в сторону ванной.

М и л и ц и о н е р. Ты куда?

Один из омоновцев схватил Веру в охапку, она брыкается, размахивая голыми ногами, чтобы вырваться из его крепких рук. Поняв, что попытки вырваться силой безуспешны, Вера обмякает и пытается объяснить ситуацию подошедшему поближе усталому милиционеру.

В е р а. Пожалуйста, мне нужно в ванную...

М и л и ц и о н е р. Зачем?

В е р а *(терпеливо объясняет)*. Ну, вы же видели, мы занимались сексом. К сожалению, без презерватива... Мой партнер, перед тем как убежать от вас, кончил в меня! А у меня сейчас такой период, когда зачатие наиболее вероятно. А я еще не готова к такому ответственному событию... Правда!.. Поэтому мне необходимо в ванную, чтобы с помощью водопроводной воды попытаться предотвратить ненужную беременность.

В это время в квартиру возвращаются выпрыгнувшие в окно омоновцы. Они с интересом поглядывают на своего товарища, который продолжает прижимать к телу обнаженную Веру.

М и л и ц и о н е р *(омоновцам)*. Ну что?

О м о н о в е ц *(снимая маску с красного, распаренного от бега лица)*. Ушел.

Милиционер тяжело вздыхает. В это время телефон подает голос из-под кровати.

Г о л о с Б а б у ш к и *(из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста, трубку!.. Это бабушка звонит!..

Милиционер с удивлением заглядывает под кровать, берет телефон, видит на дисплее надпись «Бабушка», отдает его Вере. Омоновец разжимает руки, Вера, схватив телефон, мчится в ванную.

Г о л о с Б а б у ш к и *(из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста, трубку!..

Квартира Паши. Ванная

Вера кидается к водопроводным кранам.

Г о л о с Б а б у ш к и (*из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста, трубку!..

Вера крутит вентили кранов в ванной. Вместо воды из них несутся утробные звуки и фырканье.

В е р а *(подносит телефон к уху)*. Слушаю, тебя, бабушка.

Кладбище

Бабушка нервно ходит вокруг могилы.

Б а б у ш к а. Вера, что у тебя там происходит?

Квартира Паши. Ванная

Вера бросается к умывальнику, чуть не падает, но, схватившись за край умывальника, удерживает равновесие. Краны умывальника издают те же самые звуки, что и краны над ванной. На глазах у Веры слезы отчаяния.

В е р а *(всхлипнув)*. Ничего...

Кладбище

Б а б у ш к а. Ты плачешь?

Квартира Паши. Ванная

В е р а. Да.

Кладбище

Б а б у ш к а. Что случилось?

Квартира Паши. Ванная

В е р а *(глядя на себя в зеркало)*. Кино смотрю... грустное очень...

Кладбище

Б а б у ш к а. Когда ж ты учишься, если по утрам кино смотришь?

Квартира Паши. Ванная

Вера одной рукой держит возле уха телефон, другой безнадежно открывает и закрывает вентиль крана. Воды все так же нет.

В е р а. Ладно, бабушка, перестань.

Вера видит на полке пористую желтую губку, критично рассматривает ее.

Кладбище

Бабушка от слов Веры смягчается.

Б а б у ш к а. Ты помнишь, что я умру скоро?

Квартира Паши. Ванная

В е р а. Ба, перестань!

Кладбище

Б а б у ш к а. Очень мне хочется собрать вас всех.

Квартира Паши. Ванная

Вера поднимает крышку сливного бачка унитаза в надежде, что там есть вода. Опускает в бачок губку. Проводит мокрой губкой по внутренней поверхности бедер.

В е р а *(настороженно)*. Всех?! И маму?

Холодная вода течет по ногам Веры, ее передергивает.

Кладбище

Б а б у ш к а. Ну я ж говорю: всех! Тем более повод замечательный, день рождения мой, юбилей все-таки...

Квартира Паши

В е р а. Хорошо, я приеду. Сейчас пойду за билетом.

Вера возвращается в комнату, ищет свою одежду, разбросанную по квартире.

На полу валяются денежные купюры различного достоинства — рубли, доллары, евро.

Входит Милиционер с видеокамерой.

М и л и ц и о н е р с в и д е о к а м е р о й. Ну что?

М и л и ц и о н е р. Как сквозь землю провалился.

На комоде стоит ноутбук, провода от которого тянутся к стоящему на полу принтеру. Милиционер осматривает содержимое сумки Веры. Увидев ее студенческий билет, спрашивает.

М и л и ц и о н е р. Ты где учишься?

В е р а. В консерватории.

М и л и ц и о н е р. И кем же ты будешь?

В е р а. Певицей.

М и л и ц и о н е р. Как Фриске?

В е р а. Практически.

Милиционер с видеокамерой с любопытством глядит на Веру.

М и л и ц и о н е р с в и д е о к а м е р о й. Она что — не глухонемая?

В е р а. Почему я должна быть глухонемой?

М и л и ц и о н е р с в и д е о к а м е р о й *(подходит поближе к Вере, направляет видеокамеру на нее)*. Он с тобой разговаривал?

В е р а. Кто?

М и л и ц и о н е р с в и д е о к а м е р о й *(кивнув в сторону разбитого окна)*. Ну, беглец этот.

В е р а *(вспоминает)*. Нет. Он, кажется, только слушал... Я говорила, а он слушал.

М и л и ц и о н е р с в и д е о к а м е р о й. Ага, слушал! *(Смеется.)* Он же глухонемой!

В е р а. Как глухонемой?

М и л и ц и о н е р *(изучая содержимое ящиков письменного стола)*. А так! От рождения... Папаша его — Шурупов Роман — зубной техник... Бывший... Тоже, как ты, петь любил... А потом сколотил в Воронеже банду киллерков глухонемых, так ему в наказание... *(Вздыхает.)* В общем, сын у него родился глухонемой... Павел Шурупов — второй год уже в федеральном розыске...

В е р а. А мама у него кто?

М и л и ц и о н е р с в и д е о к а м е р о й. У кого?

В е р а. У Шурупова Павла.

М и л и ц и о н е р. Цыганка какая-то. Она Пашку бросила прямо в роддоме. Отец его воспитывал, пока он не вырос.

В е р а. А он тоже киллерок?

М и л и ц и о н е р. Кто, Пашка? Нет. Он продвинутый. Деньги печатает.

Он вытряхивает из ящика стопку листов стандартного формата А4, на которых рядами теснятся напечатанные долларовые купюры.

Кладбище. Утро

Рядом с Бабушкой на лавочке у своей могилы сидит Дедушка.

Б а б у ш к а. Может, зря я все это затеваю, юбилей этот... У всех своя жизнь...

Д е д у ш к а *(сердится)*. И что ты себя изводишь?! Решила — делай!..

По аллее идет нетвердой походкой с лопатой на плече сын Бабушки дядя Витя. Он небрит, его седые кудри разбросаны по загорелым плечам. Дядя Витя садится рядом с Бабушкой.

Дедушка уже исчез.

Б а б у ш к а. Умаялся?

Д я д я В и т я. Немного... Троих проводили.

Б а б у ш к а. Старые?

Д я д я В и т я. Нет. Не очень.

Б а б у ш к а. Сынок, ты бы подстригся к моему дню рождения.

Д я д я В и т я. Хорошо, мамуль, подстригусь.

Он уходит. Бабушка набирает на клавиатуре телефона следующий номер.

Ницца. Тренажерный зал

Мама и тетя Лена, женщины сорока с лишним лет, под зажигательную музыку отрабатывают удары тайского бокса — ногами лупят резиновый торс мужского манекена. Тетя Лена халтурит, Мама каждый удар сопровождает резким выкриком. Выражение лица у манекена обреченно-страдальческое.

Тетя Лена подходит к окну, смотрит на блестящее под солнцем синее море.

Мама запыхалась и переходит к более медленным упражнениям — тренировке рук. Стоит напротив зеркала и поочередно резко выбрасывает перед собой кулаки.

Г о л о с Б а б у ш к и *(из телефона)*. Вера, возьми, пожалуйста, трубку.

Телефон лежит на подоконнике. Тетя Лена первая слышит его. Она останавливает музыку, протягивает телефон Маме. Мама смотрит на экран: кто звонит? После этого берет стоящую рядом с CD-плеером початую бутылку виски, отхлебывает из нее большой глоток. Выдыхает.

М а м а. Да, мама, здравствуй.

Кладбище

Бабушка на лавочке одна.

Б а б у ш к а. Знаешь, я скоро умру.

Ницца. Тренажерный зал

М а м а. Ты по этому поводу звонишь?

Г о л о с Б а б у ш к и *(из телефона)*. Нет! Не поэтому!

М а м а. Что случилось?

Тетя Лена выходит.

Ницца. Комната для медитаций

Тетя Лена зажигает ароматическую палочку, садится в позу лотоса. Прикрывает глаза.

Т е т я Л е н а. Ом-м-м-м... Ом-м-м-м...

Входит Мама с бутылкой и телефоном в руках. Она слегка растеряна.

М а м а. Маме семьдесят уже, оказывается.

Т е т я Л е н а *(неохотно открывает глаза)*. Ого.

М а м а. Надо ехать.

Т е т я Л е н а. Поехали. Давно дома не были.

М а м а. Подарок ей, наверное, надо...

Она отхлебывает из бутылки. Обе сосредоточенно думают.

Т е т я Л е н а. Давай ей подарим стриптизера.

М а м а *(иронично)*. Может, лучше яхту? *(Пауза.)* Я начинаю нервничать. *(Подходит к стене и делает стойку на голове, согнув колени и поставив ступни на стену. Продолжает монотонно.)* Не хочу про него думать. Наши отношения закончились. Человека, которого я любила в молодости, больше не существует. От него осталась только оболочка... Я совершенно равнодушна, равнодушна, равнодушна, равнодушна... *(Резко отталкивается от стены, садится на пол. Кричит.)* Равнодушна!!! Равнодушна!!!

Т е т я Л е н а. Ты к маме своей едешь, а не к нему.

М а м а. Ну да... На юбилей.

Кладбище. День

Бабушка и Дедушка сидят на лавочке около могилы. Бабушка расстроенно вертит в руках телефон.

Б а б у ш к а. Уже выпила. По голосу чувствую... В тебя пошла.

Д е д у ш к а. Неправда. Я никогда по утрам не пил.

Бабушка укоризненно смотрит на него.

Д е д у ш к а. Ну, только по праздникам, после демонстрации...

Бабушка вздыхает, набирает по телефону еще один номер.

Кабинет Андрея Борисовича

Из окон офиса видны заводские корпуса и трубы. На крыше одного из корпусов огромные золотые буквы: «Металлургический комбинат «Вера». В кабинете размером с футбольное поле за письменным столом из мореного дуба у компьютера сидит Андрей Борисович — худощавый мужчина в очках в золотой оправе. Звонит мобильный телефон. Андрей Борисович неохотно отрывается от изображения на мониторе, открывает верхнюю панель телефона, включает громкую связь.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Я вас слушаю.

Кладбище. Аллея

Бабушка идет по аллее к выходу с кладбища.

Б а б у ш к а. Андрюша, мне нужно немедленно поговорить с моим зятем Сережей.

Кабинет Андрея Борисовича

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(стараясь быть вежливым)*. Маргарита Михайловна,

у вашего Сережи есть мобильный телефон. Если вы забыли его номер, я могу вам его продиктовать.

Кладбище. Аллея

Б а б у ш к а. Повторяю, мне нужно немедленно поговорить с моим зятем.

Кабинет Андрея Борисовича

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Тетя Рита, вы же знаете, у него сейчас планерка с начальниками цехов. Когда он освободится, он вам перезвонит.

Кладбище. Аллея

Б а б у ш к а. Андрюша, планерка закончилась полтора часа назад. Поэтому ты сейчас поднимешь свою задницу с дорогого кожаного кресла, выйдешь из кабинета, пройдешь через приемную и войдешь в кабинет напротив. И скажешь моему зятю, что у меня в среду день рождения и мне нужно срочно с ним по этому поводу поговорить. *(Отключает телефон.)* Засранец.

Приемная

Андрей Борисович выходит из своего кабинета, пересекает приемную с тремя секретаршами, непрерывно отвечающими на телефонные звонки. Он останавливается перед дверью кабинета напротив, откашливается и решительно входит.

Кабинет Папы

Кабинет в два раза больше кабинета Андрея Борисовича. Мебель из красного дерева, в стену вмонтирована панель плазменного телевизора, передающего на английском языке бизнес-новости. На столе большое количество семейных фотографий. В кабинете никого нет.

Андрей Борисович подходит к двери в комнату отдыха и приоткрывает ее.

Комната отдыха

Заглянув, Андрей Борисович видит в зеркальном отражении на потолке тело своего шефа, лежащего на массажном столе, а рядом с ним трех полуобнаженных девушек азиатской наружности. Девушки одновременно разминают различные группы мышц Вериного папы.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Ваша теща напоминает про свой юбилей. Какие будут распоряжения?

П а п а *(не поворачивая головы)*. Лети в Ниццу, забирай оттуда мою жену. И проследи, чтоб в самолете не было ни капли алкоголя.

Питер. Набережная Фонтанки. Белая ночь

Под мостом, свесив к воде босые ноги, сидит Паша. На нем одни джинсы. Негромко урча мотором, подплывает лодка, а в ней пожилой Узбек в спортивном костюме и тюбетейке. Узбек улыбается, обнажив ряд золотых зубов.

У з б е к *(объясняется с Пашей на языке глухонемых — жестами; за кадром звучит перевод)*. Вчера ночью Мику-хромого взяли и Лену Величко. Ты один остался.

П а ш а *(жестами)*. Кто нас сдал?

Узбек пожимает плечами. Паша спрыгивает к нему в лодку.

Ницца. Аэродром. День

У трапа самолета стоит стюардесса. Она смотрит, как сильно нетрезвые Мама и тетя Лена приближаются к самолету в сопровождении Андрея Борисовича. В эту минуту летчики запускают турбины двигателя, и ветер срывает с головы тети Лены ее широкополую шляпу. Тетя Лена вскрикивает. Стюардесса бежит вдогонку за шляпой.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Ты бы шляпу гвоздиками к башке приколотила.

Т е т я Л е н а. Заткнись, придурок.

Подойдя к самолету, Мама бухается на колени и начинает истово во весь голос молиться.

М а м а. ...Бурю злых напастей Твоим крепким заступлением, милосердный наш, ходатаю. Не остави нас, беспомащных, в скорбныя дни житейских испытаний, поющих всех Творцу и Богу Алиллуйа.

Широко перекрестившись, Мама вынимает из пакета бутылку виски, потом коробку с набором стеклянных стаканов, отбрасывает лишние, наливает виски в оставшийся стакан. Выпивает.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Ну каждый раз одно и то же. У вас что, игра такая? Взрослые ведь, а как дети.

Т е т я Л е н а. Она же боится летать трезвая.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Валерьянку пусть принимает...

Кабина самолета

Самолет частный, поэтому салон оборудован соответственно вкусу хозяина. Хозяин любит все яркое и крупное. Красные кресла стоят напротив экрана большого плазменного телевизора. Чуть дальше — широкая кровать. Мама ложится на кровать и пристегивает себя ремнем безопасности.

Ницца. Аэродром

Самолет выруливает на взлетно-посадочную полосу. Набирает разгон. Взлетает.

Вход в кабину самолета

Тетя Лена проходит мимо стюардесс.

Т е т я Л е н а. Девочки, принесите нам стаканы со льдом.

Салон

Мама пультом включает телевизор. Из динамиков раздаются прерывистые женские стоны.

М а м а *(Андрею Борисовичу)*. Все то же самое. Одна порнуха... Без этого у него уже не получается ничего. Да?!

Стюардесса ставит на стол стаканы со льдом. Мама вынимает бутылку виски из пакета, протягивает Андрею Борисовичу, чтобы он ее открыл.

М а м а. Вы всё такие же вялые импотенты: ты, Андрюша, и шеф твой...

Андрей Борисович не двигается.

М а м а. Несчастные, закомплексованные, убогие импотенты... Нажравшись водки и насмотревшись порнухи, вы можете трахаться только с блядями... Потому что ни одна уважающая себя женщина вам не даст! *(Мама отвинчивает пробку сама и наливает себе в стакан.)* Надо было нам рейсовым самолетом лететь. Там хоть иногда люди нормальные попадаются. *(Вынимает пудреницу, смотрится в зеркало. Ей не нравится то, что она там видит. Она раздраженно убирает пудреницу обратно в сумку.)* И все равно, я нервничаю...

Т е т я Л е н а. Успокойся, все будет хорошо.

Поезд. Плацкартный вагон

Муж, жена и десятилетний сын обедают. Женщина выкладывает яйца, разворачивает завернутую в фольгу курицу. Вера сидит на боковой полке у окна, положив ноги на соседнее сиденье. Мимо проходят официанты с тележками, предлагают чебуреки и беляши.

Тело Веры. Внутри *(компьютерная графика)*

Новая жизнь внутри Веры зашевелилась и начала проявлять беспокойство.

Поезд. Плацкартный вагон

Вера тоже забеспокоилась, бессознательно погладила рукой живот. Женщина напротив нее вылавливает белой пластмассовой вилкой в стеклянной банке соленые огурцы.

Тело Веры. Внутри *(компьютерная графика)*

Беспокойство новой жизни усиливается.

Поезд. Плацкартный вагон

Вера смотрит на огурец и не может отвести взгляд, наконец не выдерживает.

В е р а. Простите, пожалуйста, вы не угостите меня огурцом?

Ж е н щ и н а. Ну, конечно, деточка, бери! Может, ты и курочки хочешь?

В е р а. Нет, только огурец.

Женщина протягивает Вере огурец, и она с аппетитом его откусывает.

Вокзал. Ночь

На перроне стоит, ждет прибытия поезда начальник охраны Папы — дядя Толя. Несмотря на жару, он в темном костюме, на глазах темные очки, длинные волосы собраны сзади в хвост, в ухе наушник от телефона. Он жует жвачку и неторопливо оглядывается по сторонам. Наконец прибывает поезд. Выход из вагона, в котором едет Вера, оказывается как раз напротив того места, где стоит дядя Толя. Проводница открывает дверь, и на перрон выходят пассажиры — небогато одетые люди. Среди них и Вера.

Д я д я Т о л я *(в запрятанный в рукав микрофон)*. Все нормально, вижу ее.

Дядя Толя целует Веру в щеку, забирает сумку с вещами. Они медленно идут по перрону по направлению к вокзальной площади.

Д я д я Т о л я. Что за радость в таком говне ехать? Отец весь извелся, пока тебя дождался.

В е р а. Я очень боюсь летать на самолете... А в купе неизвестно, кто попадется.

Д я д я Т о л я. Ты же можешь весь вагон выкупить и ехать одна... За матерью самолет послали, а ты в плацкарте... Бред!

В е р а. Мне кажется, что плацкарта — самое безопасное место.

Д я д я Т о л я. Можно еще в товарном вагоне ехать, в куче угля. Там уж точно никто к тебе не пристанет.

Привокзальная площадь

Дядя Толя и Вера выходят на площадь. В этот момент гаснет городское освещение, вспыхивают фейерверки. В луче прожектора, установленного на крыше вокзала, Вера видит своего отца, одетого, как Хулио Иглесиас, в антрацитовый костюм и белую рубашку. Опустившись на одно колено и наклонив голову к микрофону в правой руке, он дожидается, когда сводный оркестр из всех городских музыкантов отыграет вступление.

Вступление закончено. Папа начинает петь.

П а п а. Я... хочу быть с тобой!..
Я... хочу быть с тобой!..
Я так... хочу быть с тобой!..

Вера кидается к отцу, обхватывает его за шею, и дальше они продолжают дуэтом.

В е р а и П а п а. Я... хочу быть с тобой!..
И я буду с тобой!

Палисадник около дома Бабушки

Небольшой дом Бабушки весь в цветах. По стенам вьется дикий виноград. Побегами винограда обвита беседка, в которой Бабушка перебирает крупные помидоры, сложенные в большой корзине, откладывая те, которые предназначены для засолки в сторону. Из дома выходит заспанная мрачная Мама. На ней шорты и короткая майка.

Б а б у ш к а. Выспалась?

Мама вынимает из кармана коробочку, обитую бархатом. Она наклоняется, целует Бабушку.

М а м а. Поздравляю тебя с днем рождения. Будь всегда такой же бодрой и привлекательной.

Мама протягивает Бабушке коробочку. Бабушка вытирает тряпкой руки, берет коробочку и открывает ее. Внутри томно сияет прямоугольный бриллиант.

Б а б у ш к а. Господи?! Это что?!

М а м а. Van Cleef and Arpels... Белое золото и бриллиант — тридцать два карата... Огранки emerald-cut!

Б а б у ш к а. И сколько же оно стоит этот «кот эсмеральды»?!

М а м а. Какая разница?

Б а б у ш к а. И что я буду с ним делать?

М а м а *(зло)*. В огороде ковыряться!

Б а б у ш к а. Нельзя так относиться к деньгам! Откуда в тебе это?.. Мы с отцом всю жизнь были бедными...

Мама молча берет из рук Бабушки коробочку с кольцом, размахнувшись, зашвыривает ее в кусты розовых георгинов и уходит в дом.

Б а б у ш к а. Ну что же это за человек такой! *(Зовет.)* Витя, сынок, иди, помоги мне!

Из-за дома выходит дядя Витя.

Б а б у ш к а *(дяде Вите)*. Ну, ты полюбуйся на нее! Взяла и кольцо в георгины зашвырнула!..

Дядя Витя вместе с Бабушкой ползают под георгинами в поисках коробки с бриллиантовым кольцом.

Б а б у ш к а. И зачем мне все это нужно?! Ведь чувствовала, ничего хорошего из этого юбилея не выйдет. Сколько дней рождения без нее отпраздновала!..

Д я д я В и т я. Вон коробочка!

Б а б у ш к а. Где?

Дядя Витя берет найденную коробку, открывает ее, она пустая.

Д я д я В и т я. Там нет ничего.

Б а б у ш к а. Как нет?! Смотри внимательно! Кольцо где-то рядом валяется.

Бабушка и дядя Витя опять принимаются ползать под цветами.

Дом Бабушки

У окна стоит Мама и со злорадством смотрит на возню Бабушки и дяди Вити. На ее пальце сверкает кольцо с бриллиантом, которое они ищут. Она видит, как распахиваются ворота, во двор въезжают черные джипы охраны и Папин «БМВ». Из одного из джипов выходят с букетом дядя Толя и несколько молодых парней. Дядя Толя открывает дверцу «БМВ», оттуда появляются улыбающийся Папа и Вера. Вера кидается к Бабушке.

В е р а. Бабулечка-красотулечка, поздравляю тебя с днем рождения. Будь здровенькая, веселенькая!

Мама отступает в глубь комнаты, плюхается в кресло. Гулко стучит сердце Мамы. Мама встает, смотрит на себя в зеркало, висящее на стене. В комнату входит дядя Витя. Мама торопливо отходит от зеркала.

Д я д я В и т я. Постарела... Тут уж ничего не поделаешь.

Мама с ненавистью смотрит на дядю Витю. Коротко размахивается и бьет его кулаком в скулу.

Д я д я В и т я *(орет)*. Дура, хоть бы кольцо сняла!

Он отвешивает ей оплеуху.

В эту минуту появляется сияющий Папа. Он подходит к Маме, формально целует ее в щеку.

П а п а. Здравствуй, дорогая! Прекрасно выглядишь!

М а м а. Пошел в жопу!

Вера наблюдает эту сцену с террасы, прислонившись к дверному косяку.

Парк

Осень. Пустой заброшенный парк начала 90-х годов прошлого века.

Молодые Папа и Мама и совсем маленькая Вера играют. Повернувшись спиной к родителям, Вера произносит магическую фразу.

В е р а. Тише едешь, дальше будешь...

Родители, взявшись за руки, крадутся, стараясь приблизиться к Вере.

В е р а *(резко оборачивается)*. Стоп!

Родители замирают в нелепых позах. Вера отворачивается снова.

В е р а. Тише едешь, дальше будешь...

Родители крадутся.

В е р а *(оборачивается)*. Стоп!

Папа успевает добраться до Веры, сгребает ее в охапку, следом Папе на шею прыгает Мама. И вся счастливая семья кружится на аллее парка.

У музыкальной школы. Зима

Мама тащит двенадцатилетнюю Веру от дверей музыкальной школы по мерзлым ступеням.

М а м а. Пела отвратительно!

В е р а *(рыдая)*. Неправда. Ты же слышала, как мне хлопали!

М а м а. Это хлопала бабушка.

В е р а. А папа почему не пришел?

М а м а. Занят твой папа. На работе.

Берег моря. Пляж. Банкет. Вечер

Несколько столов с закусками расставлены на берегу моря. Охранники дежурят на довольно большом расстоянии от столов.

Дядя Толя осматривает в бинокль гладь моря, потом переводит на Веру и Папу. Вера нервно откусывает куски соленого огурца, лихорадочно пережевывает.

Бабушка, дядя Витя и Андрей Борисович слушают тост, который произносит муж тети Лены — невысокий худой мужчина намного старше тети Лены.

М у ж т е т и Л е н ы. ...Так пожелаем же здоровья и долгих лет жизни нашей замечательной юбилярше! И будем всегда помнить про то, что благодаря ее мудрости все мы стали такими, какие мы сегодня. Сергей, например, один из влиятельнейших людей в городе... Андрей — его помощник... Толик следит за нашей безопасностью. А ведь мы помним, как мальчишками они дрались на танцплощадке...

Т е т я Л е н а *(вздыхает)*. Боже мой, какой зануда...

М у ж т е т и Л е н ы. И жена моя Леночка очень многому научилась...

П а п а. Полностью согласен. Всего, что у меня есть, я добился при помощи ваших советов, дорогая моя теща!

Б а б у ш к а *(смутившись)*. Да ладно. Тебе спасибо. Ты столько денег и сил вложил в мое лечение.

Все чокаются, выпивают.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(дяде Толе)*. Толик, ну как там насчет шашлыков?

Д я д я Т о л я. Уже почти готовы.

Андрей Борисович разливает напитки по рюмкам и бокалам.

Б а б у ш к а *(тете Лене)*. Огурчики соленые кушайте. Мои, фирменные.

Т е т я Л е н а. Просто фантастические!

Б а б у ш к а. Потому что я в рассол мед кладу. Вера только эти огурцы и кушает. Домой приехала и никак солеными огурцами не наестся... Как давно мы не собирались. Вот видите, как хорошо, что мы так, по-домашнему...

М а м а. Собрались... хоть какое-то разнообразие в жизни.

Д я д я В и т я. Однообразие сведет с ума кого угодно.

М а м а *(язвительно)*. Это заметно.

Дядя Толя с поварами приносят шашлыки. Все с оживлением раскладывают их по тарелкам. Вера грызет соленый огурец. Бабушка поднимает рюмку.

Б а б у ш к а. Предлагаю тост за мою дочь. *(Поворачивается к Маме.)* Я так тебя люблю. Я никогда тебе это не говорила... *(Всхлипывает.)* К сожалению... но надеюсь, что ты это всегда чувствовала.

М а м а. Спасибо, мама, что ты меня родила!

Бабушка растроганно смахивает слезу. Все чокаются. Вера отпивает вино из своего стакана.

Б а б у ш к а. Такое для меня счастье убедиться лишний раз, что я не одна в этом мире! Что стоило мне жить, хотя бы ради внучки! *(Поворачивается к Вере.)* Солнышко мое, как мне жаль, что ты не познакомилась со своим дедушкой...

М а м а. Папашу пускай своего поблагодарит за это!.. Вера, я хочу, чтобы ты знала — твой папа сделал все, что в его силах, чтобы ты не познакомилась со своим дедушкой...

Б а б у ш к а *(старается не обращать внимания на слова дочери)*. Я хочу помянуть его...

Тетя Лена тянется с рюмкой, чтобы чокнуться.

М у ж т е т и Л е н ы. Что ты, Лена, за усопших нельзя чокаться.

Д я д я В и т я. Можно. Когда много времени прошло, можно чокаться.

Все чокаются. Пьют.

В е р а. А что сделал папа?

Пауза. Все с интересом смотрят на Папу, ждут, как он будет выкручиваться. На помощь приходит Андрей Борисович. Он встает.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. У меня есть тост. Я хочу сказать о том, как иногда важно знать неправильный ответ. Это помогает полностью понять вопрос. Важно не то, что мы знаем! А то, чего мы не знаем...

Он тянется ко всем рюмкой.

Т е т я Л е н а. Вера, пойдем пройдемся!

Они встают из-за стола. Мама в эту минуту начинает новую атаку на Папу.

М а м а. Привык, что все перед тобой на полусогнутых!.. А для меня ты как был гадом, так гадом и остался!

Б а б у ш к а *(стучит ножиком по стакану, пытаясь привлечь внимание)*. Давайте споем. Давно мы не пели все вместе...

Д я д я В и т я *(Маме)*. Ну что ты опять психуешь?

М а м а. Я психую?! Я еще не психую!!!

Д я д я В и т я. Сергей делает все, чтобы нам было хорошо...

М а м а (*вопит*). Он откупается от меня! Ему всегда было наплевать на мои чувства!!!

Папа лениво ковыряет в зубах зубочисткой, потом говорит со скукой.

П а п а. Ну ты же знаешь, что я тебя тоже очень люблю. И маму твою люблю. И дочку нашу...

Берег моря

Вера и тетя Лена идут вдоль кромки воды. Солнце закатилось за горизонт и небо становится сиреневым.

Вера вынимает из кармана очередной огурец, начинает его поедать.

Т е т я Л е н а *(с озабоченным лицом)*. Ты не предохранялась?

В е р а. Было так одиноко... Эти ночи белые с ума сводят... А он был такой внимательный. У него были такие руки нежные.

Т е т я Л е н а. Ну да, руки нежные, оргазм — клиторальный!

В е р а. И я так странно себя чувствую... И огурцов все время хочется...

Т е т я Л е н а. Как зовут этого урода?

В е р а. Шурупов Павел. Он находится в федеральном розыске по статье 186, часть третья — изготовление и сбыт фальшивых денежных знаков в особо крупных размерах... Я так по нему скучаю... Прямо ужас.

Т е т я Л е н а. Ужас — это то, что ты трахалась и не предохранялась! Сейчас все-таки пошлем Толика в аптеку за тестом на беременность. И окончательно все выясним!.. *(Вырывает у Веры огурец и раздраженно бросает его в море.)* И не нервничай! У меня есть врач хороший. Если что, аборт сделаем, ты даже не почувствуешь!.. Это как чихнуть. *(Берет мобильный телефон, набирает номер.)* Толик!.. Слышно меня?! *(Отходит на несколько шагов.)* А так?.. Ты отложи шашлыки пока...

Порыв ветра поднимает волосы Веры, набрасывает их ей на лицо. Сквозь шум ветра Вера слышит чей-то шелестящий голос, который она сперва принимает за шорох набежавшей волны.

Г о л о с. Аборт они сделают!.. Очень остроумно!

В е р а *(оглядываясь)*. Кто это?

Тело Веры. Внутри *(компьютерная графика)*[1]

Г о л о с. Зови меня, как хочешь: Чебурашкой, Белоснежкой, Покемоном или там Губка Боб Квадратные Штаны...

Берег моря

В е р а *(недоуменно)*. Чего?.. Какие штаны?

Г о л о с. Хотя мне больше всего нравится мое подлинное имя — Шурупов... Палыч...

В е р а *(внимательно рассматривая свой живот)*. Какой Палыч?

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Палыч — сын Павла.

В е р а *(шепотом)*. Этого не может быть...

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Идиотка! Как этого не может быть, если ты меня слышишь?!.. *(Насвистывает.)* Слышишь?

В е р а. Да.

Ш у р у п о в П а л ы ч (*компьютерная графика)*. Так вот, предупреждаю: пойдешь на аборт — потеряешь голос. И петь в опере ты никогда не будешь. Все ясно?

Вера испуганно кивает.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. А теперь возвращайся к родственничкам, а то они там сейчас подерутся...

Вера, спотыкаясь, бредет в сторону накрытых столов.

Берег моря. Пляж. Банкет

Мама уже стоит. Ее трясет от злости. Чувствуется, еще немного — и Мама опрокинет стол и вцепится в Папу.

М а м а. Десять лет!.. Слышишь!.. Десять лет я жду, когда ты извинишься!

Папа спокоен, и это еще больше бесит Маму.

П а п а *(отчетливо артикулируя каждую букву)*. За что извиняться?

М а м а. Ты искалечил всю мою жизнь!

Б а б у ш к а *(обнимает Маму)*. Ну хватит уже. Вон, Вера возвращается! Зачем при ней скандалить?!

Мама сбрасывает с себя руки Бабушки. Она орет Папе в лицо.

М а м а. Услал меня подальше!!! Думаешь, мне это нравится?!

П а п а. Ты сама выбрала жизнь во Франции...

М а м а. Лучше бы я проституткой в Москве работала!!! Дура!.. Я хотела жить с тобой!!! Я любила тебя!

П а п а *(очень спокойно)*. Ну чего ты добиваешься?.. Поссориться хочешь? У тебя не получится. Я научился не реагировать на глупости...

Мама переворачивает стол. Пинает ногами, разбрасывая по пляжу упавшую посуду и продукты.

М а м а *(задыхаясь от ненависти)*. Глупости! Для тебя все глупости...

П а п а. Ты же знаешь, что у меня больное сердце. *(Вздыхает и трет рукой грудную клетку.)* Мне нельзя нервничать...

Мама приближается к Папе вплотную. В руке у нее нож с коротким лезвием. Коротко размахнувшись она всаживает нож Папе в грудь. Все происходит так стремительно, что никто не успевает среагировать.

М а м а. Сердце свое бережешь?! *(Вынимает нож и опять втыкает его Папе в сердце.)* Вот тебе сердце!.. Вот!

Она поворачивается и уходит, оставив рукоятку торчать в Папиной груди.

Бабушка растерянно смотрит ей вслед, потом на Папу. Папа сидит на стуле, наклонив голову.

Б а б у ш к а *(хриплым голосом)*. Ты ж зарезала его, доча!

Андрей Борисович молча переглядывается с дядей Толей. Мама уходит, не ог-

---

[1] Существо, находящееся внутри Веры, должно быть смешным, обаятельным и лишенным всяческих гинеколокогических подробностей. Этот персонаж, естественно, будет постоянно находиться внутри тела Веры. Но для облегчения восприятия литературного сценария обьект «Тело Веры. Внутри» дальше позиционироваться не будет.

лядываясь. С тихим стоном Вера хватается за живот. Дядя Толя бросает короткий взгляд на охранников. Они стоят вдалеке, повернувшись спиной к собравшимся на пляже людям.

Б а б у ш к а. Витя!.. Ты же медик!

Т е т я Л е н а *(с отчаянием)*. Он медик?! Он могильщик и алкоголик.

Д я д я В и т я *(с обидой, на нетвердых ногах подходя к Папе)*. Лена, ты не права! Чтоб ты знала: у алкоголиков профессиональные навыки никуда не исчезают. Сейчас...

Дядя Витя с опаской щупает у Папы сонную артерию. Вопросительно смотрит на Андрея Борисовича. По белой рубашке Папы растекается кровавое пятно. Андрей Борисович молчит.

Т е т я Л е н а. Что, всё?

Дядя Витя кивает.

Берег моря

Мама сидит одна на выброшенной морем коряге и рыдает в голос.

Берег моря. Пляж. Банкет

Тело Папы прикрыто с ног до головы скатертью. Рядом с ним сидит Вера и держит его ладонь.

М у ж т е т и Л е н ы *(голосит)*. Боже мой!.. Какого человека мы потеряли!..

Т е т я Л е н а. Заткнись! А то я тебя сейчас тоже прирежу.

Он испуганно умолкает.

Д я д я Т о л я. Ну, что делать будем?

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Пацаны твои видели что-нибудь?

Д я д я Т о л я. Мои пацаны видят то, что я им скажу.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Я спрашиваю, видели ли что-нибудь твои пацаны?

Б а б у ш к а. Правда, Толя, отвечай нормально.

Д я д я Т о л я. Думаю, нет. Они контролировали внешние квадраты. За внутренний квадрат я отвечаю.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Плохо ты справляешься со своими обязанностями.

Д я д я В и т я. Какие будут распоряжения насчет похорон?

М у ж т е т и Л е н ы. А кто теперь получается наследник всего?

Д я д я Т о л я. Вера совершеннолетняя?

Все молча смотрят на Веру.

Вера пугается.

Б а б у ш к а. Что вы на нее уставились? Наследница всего ее мама, моя родная дочь! Насколько мне известно, никто ни с кем не разводился.

Д я д я В и т я. Так ее же посадят.

Б а б у ш к а. Сажать ее не за что! У Сережи было слабое сердце. Он сам в этом признался... И вы все это слышали... Значит, умер он от сердечного приступа...

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Вот так, да?.. *(Осмысляет сказанное Бабушкой.)* Инфаркт, значит...

Бабушка в упор смотрит на Андрея Борисовича.

Б а б у ш к а. Да, Андрюша. Вот так...

В этот момент возвращается заплаканная Мама. Все инстинктивно ее сторонятся.

М а м а *(с вызовом)*. Почему вы еще не вызвали милицию?

Б а б у ш к а. Посиди спокойненько. Вот здесь, на стульчике...

М а м а *(орет)*. Я требую, чтобы вызвали милицию!.. Где мой мобильный телефон?.. Убийцы должны сидеть в тюрьме!

Т е т я Л е н а. Вызвали. Они еще не приехали.

Морг

Патологоанатом закрывает простыней лежащее на столе обнаженное тело папы. Рядом стоит дядя Витя. Патологоанатом берет лежащее на письменном столе заключение вскрытия и протягивает дяде Вите.

Дядя Витя *(читает)*. Причина смерти: острая сердечная недостаточность, осложненная... бла-бла-бла... бла-бла-бла...

Патологоанатом. В выходные на рыбалку ходил... *(Разводит руками, врет.)* Вот такого судака вытащил.

Дядя Витя *(делает вид, что верит)*. Молодец!

Дядя Витя лезет в карман штанов, вынимает оттуда маленький газетный сверток, разворачивает его и кладет на стол пачку долларов.

Патологоанатом кивает и убирает деньги в ящик стола.

Дом Бабушки. Комната Мамы

Мама лежит в кровати, повернувшись лицом к стене. Бабушка готовится к похоронам, рассматривая шляпу с черной вуалью.

Бабушка. Тебе надо лечиться.

Мама. Отстань.

Бабушка. Тебе давно пора лечиться. Ты алкоголичка и психопатка... Я рада, что отец не видит всего этого. Он бы не пережил такого позора.

Мама. Это ты во всем виновата!

Бабушка. Я?! Интересно, в чем же это я виновата?!

Мама. Какого черта тебе понадобилось устроить этот долбанный праздник?!

Дом Бабушки. Комната Веры

Вера стоит у окна, грызет соленый огурец.

Шурупов Палыч *(компьютерная графика)*. Я хочу, чтобы ты знала, что все в этом мире дается нам во временное пользование. Ничего нам не принадлежит, ни вещи, ни люди, ни отношения...

Вера. А ты?

Шурупов Палыч *(компьютерная графика)*. Я не в счет. Я часть тебя.

Вера залезает на стул и резко с него спрыгивает.

Шурупов Палыч ударяется головой о стенки матки, в панике хватается за пуповину.

Шурупов Палыч *(компьютерная графика)*. Дура! Чего ты хочешь этим добиться?!

Вера. Тебе пора на улицу.

Шурупов Палыч *(компьютерная графика; начинает лягаться)*. Хватит жрать соленые огурцы! Я хочу ананасов!

Стадион. День

Идет дождь. Полированный гроб из благородного дерева с телом Папы установлен на стадионе. Под душераздирающую траурную музыку духового оркестра люди со скорбными лицами несут венки и цветы. Вера, Бабушка, Мама и тетя Лена в траурной одежде стоят возле гроба. Охрана держит зонты над их головами.

Питер. Комната Узбека. День

Узбек готовит на электроплитке плов в казане. Рядом на засаленном диване лежит Паша и смотрит телевизор. Передают новости, внизу — бегущая строка. На экране показывают прощание народа с Папой на стадионе. Снимают с верхней точки: маленькие фигурки копошатся у гроба.

Голос диктора. Скоропостижная смерть этого выдающегося человека, руководителя крупнейшего металлургического комбината, депутата, владельца футбольного клуба «Металлург» потрясла всю страну. Тысячи людей сегодня пришли попрощаться с ним.

Паше неинтересно смотреть на чужие похороны. Он встает с дивана, подходит к стоящему на полу ноутбуку и принтеру. Принтер исправно выплевывает листы бумаги с напечатанными на них сторублевками. Паша поднимает эти листы, рассматривает качество печати, потом берет верхний лист и принимается возить им по грязному полу.

На экране телевизора появляется лицо Веры. Она стоит, опустив глаза.

Голос диктора. Безутешная семья оплакивает своего отца.

Паша собирается подойти к окну, чтобы рассмотреть, что у него получилось, и встречается глазами с сердитым взглядом Веры из телевизора. Паша замирает, узнает ее, от неожиданности роняет листы в казан с пловом.

Стадион

Дождь усиливается. Андрей Борисович любуется Верой. Скользит взглядом по нежной коже ее лица, по высокой груди, тонкой талии, длинным ногам... Он подходит к ней, слегка обнимает и нежно улыбается. Мама с большим трудом сдерживает негодование. Тетя Лена предусмотрительно встает между Мамой и Верой. Вера убирает руку Андрея Борисовича со своего плеча и отходит от него на несколько шагов. За спиной Андрея Борисовича возникает дядя Толя, наклоняется к его уху.

Дядя Толя *(шепотом)*. Еще не пора заканчивать церемонию?

Андрей Борисович отрицательно качает головой. Вера подходит поближе к гробу, гладит лицо Папы в обрамлении белых цветов. Папа вдруг открывает глаза, улыбается Вере.

Папа. Хочешь анекдот?

Вера удивленно смотрит на Папу.

Вера. Я уже умерла?

Папа. Нет.

Вера. Почему ты со мной разговариваешь?

Шурупов Палыч *(компьютерная графика; перебивает)*. Давай, деда, рассказывай. Я потом ей все объясню.

Кажется, никто из окружающих ничего не замечает. Вера кивает Папе.

Папа. Мужик на автомобиле врезался в столб. К нему подходит мент и говорит: «Ты все сделал правильно, пристегнулся ремнем и поэтому жив. А твоя пассажирка не пристегнулась и вылетела через ветровое стекло. Теперь она лежит мертвая на асфальте с твоим членом во рту».

Шурупов Палыч приглушенно хихикает. Вера оглядывается вокруг. Все так же стоят со скорбными лицами.

Вера. Папа, я не поняла, что ты этим хотел сказать?

Папа *(повторяя)*. Мужик на автомобиле врезался в столб. К нему подходит мент и говорит: «Ты все сделал правильно, пристегнулся ремнем и поэтому жив. А твоя пассажирка не пристегнулась и вылетела через ветровое стекло. Теперь она лежит мертвая на асфальте с твоим членом во рту».

Вера мучительно пытается понять смысл сказанного.

Шурупов Палыч *(компьютерная графика)*. Дура! Для мужчины его член важнее, чем его жизнь.

Муж тети Лены около Бабушки.

Муж тети Лены. Помните, как вы на днях радовались, что у вас на клумбе расцвел подснежник.

Бабушка. Не подснежник, а крокус.

Муж тети Лены. Я же говорил вам, что это не к добру. Растение, которое расцвело не в свое время, предвещает смерть...

Бабушка склоняется над гробом и шепчет в ухо Папе.

Бабушка. Сережа, я тебя очень прошу, когда встретишься на том свете с Колей, моим мужем, передай ему, пожалуйста, бритву.

Она кладет в гроб бритвенный станок с лезвиями.

Питер. Комната Узбека

Паша с телевизионным пультом в руке перескакивает с канала на канал. Мелькают разнообразные изображения. Но похороны Папы больше нигде не показывают.

Стадион

Детская футбольная команда в форме с мячами в руках проходит мимо гроба. Дождавшись, когда они пройдут, Папа открывает глаза.

Папа. Вера, на прощание я хочу тебе сказать, что тебя ждут не самые простые

времена. Ты понимаешь, что твоя мама не вполне адекватный человек, и поэтому вместе с большим наследством на тебя обрушатся большие проблемы. Наша страна так устроена, что очень много разных людей захотят отобрать у вас то, что я с таким большим трудом выгрыз для нашей семьи. Поэтому, с точки зрения безопасности капиталов, самым правильным решением для семьи будет твой брак с Андреем.

В е р а. Чего?

П а п а. Ты должна выйти замуж за Андрея.

В е р а. Зачем?

У Веры на глаза наворачиваются слезы, она с сомнением качает головой.

П а п а. Чтобы вас не сожрали государственные чиновники и бандиты. Он вас защитит.

Вдруг Вера охает и, схватившись за живот, сгибается пополам.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(испуганно)*. С тобой все в порядке?

Вера медленно разгибается, кивает, смотрит на свой живот.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Если кого-то интересует мое мнение, то я категорически против этого брака.

Питер. Комната Узбека

Брезгливо вытащив листы со сторублевками из казана, Узбек накладывает плов в тарелки. Одну из тарелок протягивает Паше.

Паша выключает телевизор и принимается за еду.

Улицы города

Гроб с телом Папы едет на катафалке по центральной улице города в сторону кладбища. Оркестр продолжает играть печальные мелодии, безутешные родственники идут следом за катафалком. Разговаривают вполголоса. Дождь не прекращается.

Б а б у ш к а *(Андрею Борисовичу)*. Нам надо определиться, как мы будем жить дальше. Чтобы в дальнейшем не совершать ошибок... Андрюша, ты видишь, что моя дочь психически неуравновешенный человек. Тебе надо взять на себя управление всеми делами.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(подумав)*. Вы знаете, как сильно я любил ее в молодости. Не скрою, мне было тяжело, когда она вышла замуж за Сергея. Но прошли годы, мы изменились, и, к счастью, чувство мое ушло... *(Вздыхает.)* Глядя сегодня на Веру, я вдруг понял, как она похожа на мою юношескую любовь...

Б а б у ш к а *(с тревогой)*. И что?

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Я хочу на ней жениться!

Пауза. Первой взрывается тетя Лена.

Т е т я Л е н а *(шипит)*. Козел старый! Педофил!

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Я не собираюсь никого насиловать, принуждать. Не требую немедленного ответа. Пускай Вера сама подумает, все взвесит.

Д я д я В и т я *(суетливо)*. Вера примет правильное решение.

Вера внимательно смотрит на лица людей, которые ждут ее ответа. У всех, кроме Бабушки, на лице застыло напряженное любопытство. Страшная усталость охватывает Веру.

В е р а. Я согласна.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Обещаю, ваш жизненный уровень останется таким же, каким был до сегодняшнего дня... Я все улажу. Никакого уголовного дела на вашу дочь заведено не будет... И сыну вашему найдем хорошую должность... И внучку вашу пению выучим...

Дядя Толя с ненавистью смотрит на Андрея Борисовича.

Б а б у ш к а. Вера, ты хорошо подумала?

В е р а. Глупый вопрос.

Вера резко делает несколько шагов в сторону и смешивается со стоящими на тротуаре людьми, прежде чем кто-то из родственников успевает отреагировать. Она сворачивает во двор близлежащего дома и бежит изо всех сил подальше от траурной процессии.

Пирс. Вечер

Вера идет по пирсу. По краям замерли мужчины с удочками. Дойдя до конца пирса, Вера останавливается и смотрит на горы шлака, о которые бьются морские волны. За горами, в лучах заходящего солнца, темнеют корпуса завода с рыжим дымом над трубами.

Вера щурится, и постепенно дым из труб становится фиолетовым, а заводские корпуса превращаются в огромную декорацию дворца фараона из оперы «Аида». Мелодия арии начинает звучать в голове Веры, заглушая шум моря.

Оперный театр. Сцена

На сцене декорации оперы «Аида». Вера в костюме эфиопской рабыни Аиды исполняет душераздирающую арию из первого акта. Она молит богов о смерти, потому что не в силах отказаться от своей любви.

Пирс

Вера встряхивает головой, отгоняя наваждение.

Окраина Питера. Вечер

У дорожного знака «Санкт-Петребург. Конец населенного пункта» стоит Павел Шурупов — биологический отец Шурупова Палыча. Он голосует, пытаясь привлечь внимание проносящихся мимо большегрузных автомобилей.

Дом Бабушки. Комната Веры. День

Вера в легком сарафане стоит у раскрытого окна. Она нажимает на клавиши синтезатора, занимается пением. Голосом берет разные ноты, но, когда доходит до самой высокой, голос ее срывается, и она кашляет. Но упорно начинает сначала. Входит Мама, она в темной одежде, закрывающей колени и локти. На голове темная косынка.

В е р а. Ты куда?

М а м а. Я ухожу в монастырь, послушницей.

В е р а. Тебя не возьмут. Ты некрещеная.

М а м а. Там меня и окрестят.

В е р а. Ты хочешь бросить меня? Сейчас?

М а м а. А чем я могу тебе помочь? Петь я не умею.

В е р а. У меня будет ребенок.

М а м а *(рассеянно)*. Сделай аборт, одним придурком на этом свете будет меньше.

В е р а. Мне кажется, было бы лучше, если бы ты умерла, когда меня рожала. Я бы росла сиротой и ни на что не надеялась.

До Мамы доходит смысл сказанного Верой, и она останавливается, не зная, что ответить.

В е р а. Когда я была маленькой, ты не могла досказать мне до конца ни одной сказки.

М а м а. Правда?.. А почему?

В е р а. Потому что тебе надоедало!

Дом Бабушки. Беседка

Андрей Борисович нервно прохаживается по беседке. Нотариус сидит, положив ладони на портфель, стоящий у него на коленях.

Первой в беседку врывается Мама. Андрей Борисович вздрагивает.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Господи, я тебя и не узнал. Подумал, вы домработницу взяли. Это что, новый фасон траура?

М а м а. Я еду жить в монастырь.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Там драться нельзя. И с алкоголем все довольно проблематично.

Мама не отвечает.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. А я так мечтал потанцевать на моей свадьбе с тещей.

В беседку входит Вера.

В е р а. А свадьба у нас когда?

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Вера, познакомься. Это наш нотариус. Он привез тебе на ознакомление все предложения, связанные с брачным контрактом.

В е р а *(повторяет)*. Свадьба у нас когда?

Андрей Борисович вынимает смартфон.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Сейчас... *(Изучает свой распорядок.)* После командировки в Новую Зеландию.

Шоссе. День

По шоссе едет старый полумертвый «Запорожец».

Паша расположился на переднем сиденье и с интересом разглядывает толстую тетку, которая азартно рулит экстремальным автомобилем.

Т о л с т а я т е т к а. Хороший ты парень, добрый... А я сначала испугалась, когда тебя взяла, потому что люди говорят, что все глухонемые всегда бандиты... А у тебя взгляд какой-то такой... *(Задумывается, подбирая точное слово.)* Совестливый... Я бы тебя сама довезла, но, боюсь, машина развалится, не доедет.

Правое переднее колесо попадает в яму, и разорванная резина клочьями летит в сторону обочины, а следом такая же участь постигает и заднее левое колесо.

Дом Бабушки. Беседка

Андрей Борисович замечает на клумбе фиолетовый крокус и рядом с ним Бабушку с совком.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. А подснежник-то ваш все еще цветет.

Б а б у ш к а. Это крокус. *(Осторожно выкапывает цветок.)* Посажу к Сереже на могилу.

Кладбище

Двухметровый памятник Папе, завернутый в широкую ткань, рядом с могилой Дедушки.

Дядя Витя с деловым видом сдергивает с памятника ткань, и гранитный Папа предстает перед людьми. На пьедестале памятника написано «Зять, муж и отец».

М у ж т е т и Л е н ы *(Вере)*. У твоего папы была невероятная витальная сила. Но, к сожалению, отрицательная энергетика твоей мамы оказалась мощней. Бедный ребенок, как это сочетается в тебе?! Ты, наверное, находишься в постоянном противоречии...

Вера видит: у одной из оград стоит скамейка. На ней сидят Папа и аккуратно выбритый Дедушка. Вера подходит и присаживается рядом с ними.

В е р а. Почему я вас вижу? Я же еще живая.

Шурупов Палыч просыпается и свистит.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Это галлюцинации! Иллюзия контакта с загробным миром. Ты ощущаешь присутствие Папы и это помогает тебе принять и пережить его смерть... А благодаря беременности ты балансируешь между тем миром и этим...

Вера плачет, закрыв лицо руками.

В е р а. На меня давит этот вязкий кошмар...

Папа гладит ее по спине.

В е р а. Я задыхаюсь... Я ненавижу маму...

Д е д у ш к а. Понимаю... Наверное, это моя вина, что твоя мама получилась такая глупая... Избаловал я ее.

П а п а *(Вере)*. Все будет хорошо... Потерпи немножко. Все уладится...

В е р а *(кричит)*. Как?!

Вера вздрагивает, потому что перед ней стоит Бабушка.

Скамейка, где только что сидели Дедушка и Папа, пуста. Но что-то в выражении лица Бабушки наводит Веру на мысль, что она тоже их видела.

Б а б у ш к а. Могла бы быть поприветливее с Андреем Борисовичем.

В е р а. Зачем?

Б а б у ш к а. Он согласился нам помочь...

В е р а. Я беременная.

Б а б у ш к а. Ерунда, сделаешь аборт. Зачем тебе сейчас ребенок?

В е р а. Мне нельзя делать аборт. Я могу потерять голос.

Б а б у ш к а. Зачем тебе голос? Будешь нормальной женщиной, хозяйкой... Все это актерство — блажь какая-то... Живи для себя, пока молодая.

В е р а. Бабушка! Ну он же живой, а ты предлагаешь его убить!

Кладбище. Аллея

Андрей Борисович и дядя Толя идут к выходу с кладбища.

Д я д я Т о л я. А вот я не понимаю, почему так несправедливо складывается — одним все, другим ничего.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Потому что другие плохо следили за обстановкой на вверенном им квадрате.

Д я д я Т о л я. Мы все живые люди, у нас бывают ошибки. Но почему такая глобальная несправедливость — одним всё, другим ничего?..

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Ты что-то пытаешься сказать, Толик, но очень невнятно.

Д я д я Т о л я. Я хочу сказать, что я Вере нравлюсь больше, чем ты.

Железная дорога

Товарный поезд, вырвавшись из плена густых северных лесов, проскочил зону лесостепи, стуча колесами по рельсам, вонзается в бесконечную южную степь. Среди цистерн и вагонов-рефрижераторов находится двухэтажная платформа, доверху заставленная новыми автомобилями. В одном из них, разложив сиденье, дремлет Паша.

Монастырь. День

Женский монастырь находится на территории бывшего колхоза. Вернее, колхоз был в свое время организован на бывших монастырских землях, а сейчас все вернулось на круги своя. На крышу правления вернули православный крест, а сельскохозяйственная деятельность в этом месте, в общем-то, не прерывалась никогда.

В тени раскидистого абрикоса сидит в своем джипе дядя Толя.

Вера, Бабушка и Мама идут по раскаленному асфальту монастырского двора в сторону коровника.

Б а б у ш к а. Я договорилась с настоятельницей монастыря, она сказала, что работу тебе дадут не очень тяжелую, будешь хлеб печь.

М а м а. Я просила тебя об этом?

Б а б у ш к а. Но вначале настоятельница сказала, что тебе надо принять послушание на скотном дворе. А потом, через пару неделек, тебя переведут в пекарню.

Перед воротами коровника

Коровник — одноэтажное здание с грязно-белой осыпавшейся штукатуркой. Женщины, озираясь и старательно обходя коровьи лепешки, подходят к распахнутым настежь воротам.

Б а б у ш к а. Ну вот видишь, как хорошо: коровки, молочко будешь пить парное, сливочки свежие...

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; нервно пихнув Веру локтем)*. Тебе обязательно так долго прощаться со своей мамашей? Может быть, пойдем уже в сторону автомобиля. Воняет здесь очень.

Вера, преодолев тошноту, входит вслед за Бабушкой и Мамой внутрь коровника.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; вопит)*. Коровы загрязняют атмосферу земли больше, чем все металлургические заводы вместе взятые!!!

В е р а *(удивленно)*. Как это?

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. А вот так!!! Полтора миллиарда коров ответственны за выделение восемнадцати процентов всех парниковых газов! Можешь проверить в любом энциклопедическом словаре!

Коровник

Коровы стоят в стойлах и безуспешно отмахиваются хвостами от жужжащих вокруг них мух, слепней и оводов.

Монашка неопределенного возраста перебрасывает вилами коровий навоз в тракторный прицеп.

Б а б у ш к а *(монашке)*. Вот, послушницу к вам привели. Матушка Ефросинья сказала, что вы определите ее на работу.

Монашка, не торопясь, протягивает вилы Маме.

М о н а ш к а. Загружай!

Она уходит в дальний конец коровника. Мама, выдохнув, неуверенно подходит к навозной куче и погружает вилы. Количество навоза, которое она пытается вынуть из кучи, неподъемно для нее. Она натужно сопит, наконец цепляет вилами большой ком, но он соскальзывает обратно в кучу.

Б а б у ш к а. Доченька, ты неправильно делаешь. Не погружай вилы так глубоко, сверху бери... как ножичком срезаешь... и...

Мама упорно не прекращает попытку выхватить большое количество навоза из кучи.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; ноет)*. Мама твоя, понятно, грехи свои искупает или выкупает, не знаю, как правильно... Но мы-то тут при чем!!!

Он бьет Веру кулаком. Вера, схватившись за живот, сгибается. Мама, не удержав равновесие, падает в навоз. Пытаясь встать, она еще раз поскальзывается и еще больше погружается в жидкое месиво.

М а м а *(в истерике)*. Идите отсюда... Не мучайте меня!.. Это мой крест! Мое наказание!.. Я это заслужила! Здесь мое место! В этой куче говна!

Она рыдает.

Б а б у ш к а. А ты как думала? Все по Ниццам прохлаждаться?! Это — жизнь, а не бриллиант огранки «кот эсмеральды»!..

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Взбесились тетки!.. Слушай, я знаю много матерных ругательств и сейчас начну их употреблять.

В е р а *(шепотом Шурупову)*. Заткнись!

Вера подходит к Маме, садится рядом с ней, у нее тоже катятся из глаз слезы.

В е р а. Мамочка, поехали домой. Так будет лучше для всех.

М а м а. Нет, так получится, что я слабая, я не выдержала!.. И испугалась страданий!

Мама наконец поднялась из кучи и, воздев руки к крыше коровника, принимается орать во весь голос.

М а м а. Я еще страдала недостаточно!!! Недостаточно!!! Понятно вам?!

Б а б у ш к а *(вытерев слезы)*. Ну ладно, доча, хватит. Вера права. Поехали домой.

Степь. День

Джип выезжает из ворот монастыря и едет по пыльной степной дороге в сторону виднеющихся на горизонте труб металлургического комбината.

Три женщины — Вера, Мама и Бабушка, — обнявшись, дремлют на заднем сиденье.

Шурупов спит внутри Веры.

Все четыре окна открыты. И хотя летний ветер продувает салон, дядя Толя все равно недовольно морщит нос, поглядывая в зеркало заднего вида на следы засохшего навоза на лицах и одежде женщин.

Улицы города

Машина въезжает в город, Вера открывает глаза, задумчиво смотрит на проплывающие за окном мартеновские цеха.

В е р а. Дядя Толик, знаешь, о чем я мечтаю?

Д я д я Т о л я. О чем?

В е р а. Что когда-нибудь наступят такие замечательные времена и завод исчезнет, а на его месте будет маковое поле.

Д я д я Т о л я *(переспрашивает)*. Маковое?

В е р а. Да.

Д я д я Т о л я. Мысль интересная... Героин тоже хороший бизнес. Экологически чистый.

Улица перед Дворцом бракосочетаний

После регистрации брака и положенных по такому случаю ритуалов — обсыпание рисом и швыряние букетов — все идут в сторону автомобилей, украшенных воздушными шарами, лентами и кольцами на крышах.

Вера — в коротком платье с длинной фатой на голове. Андрей Борисович — в смокинге с повязанной на шее ярко-оранжевой бабочкой. Мама — в черном шелковом платье, в шля́пке с черной вуалью на лице. Бабушка — тоже в шляпе формы корзины цветов и в цветастом в стиле шляпы платье.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(Маме)*. Вера Николаевна, я прошу прощения, конечно, но я так и не понял, зачем вы надели на нашу с вашей дочерью свадьбу черное траурное платье?

М а м а *(с вызовом)*. Это траур по моей жизни!

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Ну, конечно, Чехова мы тоже читали... Верней, по телику видели.

Все четверо садятся в лимузин новобрачных.

Кавалькада дорогостоящих автомобилей, гудения и мигания фарами, отправляется в путешествие по городу.

В салоне длинного белого лимузина Андрей Борисович, Вера, Мама и Бабушка. Андрей Борисович пьет шампанское. Вера откинулась на кресле и прикрыла глаза.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Я, конечно, ничего не имею против, но, по-моему, это нарушение всех традиций...

Бабушка с Мамой молча смотрят на него.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Вчера я смотрел передачу про папуасов. Они убивают своих стариков, когда те не могут удержаться на ветке дерева, которую сильно раскачивают их дети...

Б а б у ш к а. Правильно делают.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(отхлебывая из бутылки)*. Вы не должны были ехать в машине с новобрачными.

М а м а. Что мы еще не должны делать?

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Я не хотел бы вас видеть в супружеской спальне.

Б а б у ш к а. А придется.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(поперхнувшись)*. Почему?

М а м а. Потому что ты нас обманул.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Каким образом?

М а м а. Я прочитала брачный контракт, который эта дурочка подписала. Меня возмущает тот пункт, где написано, что в случае вашего развода Вера получает один рубль... И больше ничего.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Вы невнимательно читали. Не в случае развода, а в том случае, если Вера мне изменит с другим мужчиной. Но я уверен, что этого не произойдет. Мы будем жить долго и счастливо и умрем в один день. Правда, Вера?

Вера открывает глаза, смотрит на него с таким выражением, как будто не помнит, кто он.

Б а б у ш к а. По-моему, у ребенка крыша поехала.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Не сбивайте меня... А что касается вашей, я бы сказал, чересчур навязчивой заботы...

Б а б у ш к а. Пугать нас собрался!

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Пугать я никого не буду. Просто хочу, чтобы вы знали! В развитие одной из благотворительных программ нашего с вами, подчеркиваю, пока еще общего бизнеса я недалеко от города открыл замечательный пансионат для людей с неустойчивой, я бы даже сказал, с пограничной психикой. Там очень хорошее медицинское обслуживание... Это я к тому, если ваш маразм, не дай бог, начнет усиливаться...

В е р а. Дорогой Андрей Борисович, еще до наступления первой брачной ночи я хотела бы вас предупредить...

Б а б у ш к а *(перебивает Веру)*. Вера, не надо ссориться с мужем...

М а м а *(угрожающе)*. Потому что это опасно для его жизни.

И она выразительно несколько раз ткнула ярко накрашенным ногтем указательного пальца в область сердца Андрея Борисовича.

Пирс. Ресторан. Вечер

Накрыты столы.

Дядя Толя бдительно следит за порядком. Гости веселятся. Кричат: «Горько!» Андрей Борисович и Вера целуются.

Музыка, файер-шоу, фейерверки и прочие радости жизни богатых людей.

Моторная лодка

По морю, рассекая волны, мчится небольшая моторная лодка с мощным мотором. На корме, управляя лодкой, сидит Первый киллер. Рядом с ним курит Второй киллер.

Пирс

Свадьба в самом разгаре. Гости пляшут. Не замеченная никем, Вера спускается на пляж.

Моторная лодка

Второй киллер смотрит в бинокль и видит Веру, которая подходит к морю и за плеском волн не слышит, что сзади к ней приближается мужская фигура.

Пляж

Вера стоит у кромки воды. К ней осторожно подходит Паша и легко дотрагивается до ее спины. Вера испуганно вздрагивает, резко оборачивается, видит Пашу. Несколько мгновений они смотрят друг на друга.

В е р а. Я думала, что больше не увижу тебя... Я так скучала... Ты знаешь, у меня в животе твой ребенок... Он такой странный. Молчишь, а он разговаривает.

Паша обнимает Веру, они садятся на песок. Целуются. Поцелуи переходят в более страстные ласки. И вот они уже лежат на песке.

Шурупов Палыч колотит кулаками и ногами по стенкам матки. Пытается протестовать.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Осторожнее!!! Меня зажали...

Моторная лодка

Первый киллер смотрит на Веру и Пашу через прицел снайперской винтовки.

В т о р о й к и л л е р. Ты уверен, что это он?

П е р в ы й к и л л е р. Я фотографию видел.

В т о р о й к и л л е р *(смотрит в прицел другой винтовки)*. Я тоже видел. Но сейчас все как-то смазано.

П е р в ы й к и л л е р. Да что тут думать?! Кто обычно на свадьбе трахает невесту?

В т о р о й к и л л е р. Да кто угодно.

П е р в ы й к и л л е р *(подумав)*. Да ладно тебе, кроме жениха, некому. Сейчас мы украсим берег праздничной иллюминацией из его мозгов.

Первый киллер нажимает на спусковой крючок.

Пляж

Пуля входит в голову Паши аккуратно, крови почти нет. Он замирает и медленно сползает на бок.

Вера сперва не понимает, что произошло. Она проводит рукой по голове Паши, видит свою руку, испачканную красным. Крепче прижимается к Паше и закрывает глаза.

Папа и Дедушка стоят около Веры.

Д е д у ш к а *(Папе)*. Боюсь, что она не выдержит.

П а п а. Это еще не все.

Когда Вера открывает глаза, она видит склонившегося над ней Андрея Борисовича. Он рывком отталкивает от нее тело Паши.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Что здесь происходит?!

Моторная лодка

Первый киллер сквозь прицел смотрит на Андрея Борисовича и Веру.

П е р в ы й к и л л е р *(орет в отчаянии)*. Блин! Я ошибся! Вот этот урод! Только сейчас пришел!

Пляж

Андрей Борисович подбрасывает на ладони монету.

А н д р е й Б о р и с о в и ч *(с горечью)*. Хорошая у меня жена!.. Стоит на минуту выпустить из виду... По контракту я тебе рубль должен... Я плачу его!.. И это все, что ты, твоя мамаша и ее мамаша получат от меня!

Он швыряет монету в Веру. Монета попадает Вере в обнаженное плечо, отскакивает и теряется в песке.

Моторная лодка

Первый киллер сквозь прицел винтовки видит, как Андрей Борисович вынимает мобильный телефон из кармана и собирается кому-то звонить.

В т о р о й к и л л е р. Дай, сейчас я!

Он стреляет.

Андрей Борисович падает. Киллеры бросают винтовки в воду, и лодка, резко развернувшись, уходит в открытое море.

Пляж

Вера лежит на песке. Слышна веселая музыка. Гости на пирсе продолжают веселиться.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; потягиваясь)*. Предупреждали же тебя, что ничего хорошего из этого брака не выйдет! Запомни, у тебя никого нет, кроме меня. Я твой единственный друг.

В е р а. Похоже на то!

Вера оглядывается. Справа лежит тело Паши, слева — тело Андрея Борисовича с неестественно вывернутыми ногами, а рядом стоит Мама и внимательно рассматривает покойников.

М а м а *(указывая на Пашу)*. А это кто?

В е р а. Отец моего ребенка.

М а м а. Как его зовут?

В е р а. Шурупов Павел.

М а м а. Андрей его убил?

В е р а. Нет. Их убили по очереди.

М а м а. Кто?

Вера пожимает плечами.

М а м а. Интересно, что все это значит?.. Толик у нас все так же начальник охраны?

В е р а. Откуда я знаю?!

М а м а. Наверное, его надо уволить.

Кладбище. День

Андрея Борисовича и Пашу похоронили около Папы и Дедушки. Под памятником Андрею Борисовичу надпись: «Муж». Под Пашиным — «Отец моего ребенка».

Вера стоит на коленях у могилы Паши. Под присмотром Бабушки она сажает крокус: пальцами делает небольшую ямку в земле на могиле Паши.

Б а б у ш к а. Теперь полей ямку водичкой, чуть-чуть... И осторожно, корешочки не повреди, они у него такие нежные...

Вера орошает ямку водой из банки и вынимает цветок крокуса из маленького горшочка, осторожно, стараясь не повредить корни, погружает его в землю. Ма-

ма сидит на лавочке возле могилы Папы, листает журнал «Космополитен», курит сигарету и стряхивает пепел в принесенную с собой миниатюрную пепельницу с инкрустированной стразами крышечкой. Вера поднимается с колен, отряхивается. Ее живот постепенно увеличивается в размерах.

День сменяет ночь... Солнце встает и заходит... Ветер поднимается и затихает...

Живот у Веры продолжает увеличиваться.

Шурупов Палыч внутри Веры тоже растет и крепнет, морда его наглеет.

Мама докуривает сигарету, крышечка пепельницы захлопывается.

Бабушка держит руки на Верином животе.

Б а б у ш к а. Ты уже лишние две недели ходишь... Когда я была молодая, женщины, чтобы быстрее родить, в троллейбусе ездили.

В е р а. Помогало?

Б а б у ш к а. Иногда.

М а м а. Давно пора кесарево сечение сделать и не мучить ни себя, ни его...

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Не-е-е, кесарево нам нельзя... Я ножиков боюсь... И вообще я к вам не хочу. Вы родственников мочите, не останавливаясь.

Дядя Витя ходит вокруг Пашиного могильного холма и поднимает торчащие из земли купюры.

Д я д я В и т я. Странные какие-то деньги. Никогда таких не видел.

Он протягивает Маме пачку. Мама берет, рассматривает. Это доллары. Но необычные доллары, все вроде нормально, только цифры на них — 150, 250, 33.

Д я д я В и т я. Интересно, в обменнике их примут?

Мама отбрасывает деньги. Дядя Витя снова собирает их.

М а м а. В нашей семье что-то не то...

В е р а. Что не то?

М а м а. Мы остались без своих мужчин.

В е р а. Андрей Борисович не был моим мужчиной.

М а м а. Но он успел побыть твоим мужем, пусть недолго...

Д я д я В и т я. Вы думаете, меня тоже убьют?

М а м а. Тебя нет.

Д я д я В и т я *(обиженно)*. Почему?

М а м а. Да кому ты нужен?

Д я д я В и т я *(взрывается)*. Как это кому я нужен?! У меня тоже семья есть!.. Соня и Мишечка!.. Ну и что, что они в Америке живут!.. Мишаня уже университет заканчивает! Тоже врачом будет, как я! Я пить брошу и к нему поеду!!!

Сдерживая слезы обиды, дядя Витя идет по аллее в сторону выхода с кладбища.

Б а б у ш к а *(ему вслед)*. Витя, сынок, ты куда? *(Маме.)* Ну а ты чего мелешь? Лишь бы обидеть человека.

Вера поднимает глаза и видит сидящего рядом с собой Пашу. Она опускает голову ему на плечо, он гладит ее. Вера плачет, сквозь пелену слез она видит Папу, опускающегося на колени перед Мамой.

П а п а. Прости меня... Я виноват перед тобой...

М а м а *(напевает, передразнивая)*. «Я виноват перед тобой!.. Я виноват перед тобой!...» *(Закуривает.)* Не прощу. Никогда.

Она выпускает дым в лицо Папе.

Вера всхлипывает. Видит Бабушку с Дедушкой.

Б а б у ш к а. Опять не побрился! Сережа ж передал тебе бритву... Мы, может быть, его затем и убили, чтоб он тебе бритву передал...

Д е д у ш к а. А лезвия запасные?! Кто-нибудь подумал, что к бритве нужны лезвия запасные?!

На территорию кладбища въезжает джип дяди Толи. Он останавливает машину в конце аллеи, опускает стекло.

Д я д я Т о л я. Вера! О себе не думаешь, так хоть о ребенке позаботься. Жара какая, а ты без головного убора... Что за радость торчать на солнцепеке?!

Вера вытирает слезы и видит, что они опять остались втроем с Бабушкой и Мамой.

В е р а *(Маме)*. Почему ты его еще не уволила?

М а м а. Кого?

В е р а. Дядю Толика.

М а м а *(задумчиво)*. Он — друг детства... А друга детства уволить невозможно. Можно только убить.

Женщины идут к машине. Вера напоследок оборачивается и видит Андрея Борисовича, стоящего рядом с собственным памятником. Он призывно машет ей рукой.

В е р а *(Маме и Бабушке)*. Вы идите, я сейчас.

Вера осторожно подходит к Андрею Борисовичу.

А н д р е й Б о р и с о в и ч. Мы очень хотим, чтобы ты была счастлива.

В е р а. Кто это «мы»?!

А н д р е й Б о́р и с о в и ч. Ну все мы...

К нему подходят Паша, Папа и Дедушка.

Д е д у ш к а. Мы тут все обсудили... В общем, мы принимаем версию, что у нас в семье что-то не то и с этим надо что-то делать.

В е р а. А что я могу сделать?

Дорога вдоль моря. День

Джип едет по пыльной дороге, тянущейся вдоль обрыва. Внизу под обрывом морские волны бьются о гранитные скалы.

Бабушка сидит в джипе впереди, рядом с дядей Толей, Мама и Вера расположились сзади.

Б а б у ш к а. Толик, как ты думаешь, почему убили Андрея Борисовича?

Д я д я Т о л я *(пожимает плечами)*. Не понимаю. Тем более, для чего это надо было делать так демонстративно, в день свадьбы... Проще было бы накануне подложить ему кусман сухого льда под кровать.

В е р а. Зачем?

Д я д я Т о л я. Он бы к утру ласты склеил от сердечного приступа... А так... Очень все непрофессионально было сделано...

Он вздыхает и косится в зеркало заднего вида на Веру. Вера, поймав его взгляд, вежливо улыбается ему. Дядя Толя переводит взгляд на Маму, но на ней темные очки, поэтому ее лицо ничего не выражает. Некоторое время они едут молча.

Д я д я Т о л я. Я тут подумал... Тетя Рита и вы, Вера Николавна...

Удивленная Мама глядит из-под очков.

Д я д я Т о л я. Вера ваша беременная...

М а м а. Вообще-то мы это заметили.

Д я д я Т о л я. Вера Николавна, не сбивайте меня, пожалуйста... А меня вы с детства знаете. Отношения у нас вроде неплохие... Поэтому я... *(Поворачивается к Бабушке.)* Тетя Рита, прошу у вас руки вашей внучки. *(Смотрит на Маму.)* Ну и, соответственно, вашей дочки, Вера Николавна...

Дядя Толя нажимает на тормоз, машина резко останавливается.

Шурупов Палыч просыпается.

Д я д я Т о л я *(обращаясь к Вере)*. Ты сейчас безо всякой защиты осталась... Беременная. Трудно тебе будет без мужчины... А я тебя тоже с детства знаю... Короче, я предлагаю нам пожениться...

Шурупов Палыч с интересом прислушивается к происходящим событиям.

Д я д я Т о л я. Я буду о тебе заботиться. Ребенок родится, воспитаю, как своего.

Б а б у ш к а *(участливо)*. Толик, ты что пил вчера? Или, может быть, курил что-нибудь не то?

М а м а. Да... Друга детства уволить невозможно, его можно только убить... Толик, ты что-нибудь слышал о родовом проклятии?

Д я д я Т о л я *(недоуменно)*. А при чем здесь это?

М а м а. А при том, что все женщины в нашей семье прокляты. И поэтому любой мужчина, который захочет породниться с нами, не выживет. Хочешь проверить?

Д я д я Т о л я. Что проверить?

М а м а. Что ты сдохнешь тут же, как только попробуешь прикоснуться к моей дочери! Поехали!

Д я д я Т о л я *(обращаясь к Вере)*. Вера! Несмотря на угрозы твоей матери, я все-таки прошу тебя стать моей женой. Ты согласна?

Б а б у ш к а. Толик, ну сколько можно, вон парит как, сейчас гроза начнется. Поехали!

Д я д я Т о л я *(не обращая внимания на Бабушку)*. Ты согласна?

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; колотит Веру)*. Соглашайся! Соглашайся! Соглашайся! Если его мочканут, значит, точно есть какая-то фигня с родовым проклятием. Соглашайся, заодно и проверим.

Д я д я Т о л я. Вера, ты согласна стать моей женой?

Шурупов Палыч продолжает лупить Верины внутренности ногой.

В е р а *(неожиданно для себя)*. Да!

М а м а. Молодец, доча. Главное в общении с дураками, их не напрягать. Всё, Толик, слышал? Мы согласны выйти за тебя замуж, все втроем! Только поехали!

Грянул гром, в небе сверкают молнии. Начался проливной дождь.

Б а б у ш к а. Ну вот, дождались! Сейчас перевернемся под этим ливнем, и будет вам родовое проклятие!

Д я д я Т о л я *(радостно включив дворники)*. Не боись, тетя Рита!.. У меня все под контролем.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Во, идиот!

Но джип не успевает тронуться с места, потому что путь ему перегораживает большой спортивный мотоцикл с двумя киллерами. Один из них вытаскивает пистолет и стреляет в лобовое стекло, которое разлетается мелкими осколками.

Ни пуля, ни осколки никого не задели, только автомобильные дворники, несмотря ни на что, пытаются разогнать струи дождя.

Первый киллер, не опуская пистолет, возбужденно кричит.

П е р в ы й к и л л е р. Ты нас кинул, дядя Толя! Выходи из машины!

Б а б у ш к а *(еще не оправившись от шока)*. Куда это ты их кинул?

В т о р о й к и л л е р. Не вмешивайтесь, тетя Рита, это мужской разговор.

Б а б у ш к а. Я тебе дам мужской разговор! Ты кто такой?!

В е р а. Сосед наш со Строителей, сын тети Люды.

Б а б у ш к а. Людкин сын! Ты же отличником в школе был! А ну-ка выброс пистолет немедленно!

Бабушка делает попытку выйти из машины, но второй киллер, опередив ее движение, стреляет. Пуля попадает в дворники, и они перестают раскачиваться.

В т о р о й к и л л е р. Тетя Рита, пожалуйста, прошу вас, сидите тихо.

Б а б у ш к а. А что такое?

В т о р о й к и л л е р. Дядя Толя заказал нам Андрея Борисовича. Да, я признаю, мы накосячили и сначала грохнули того пацана, который был с невестой...

П е р в ы й к и л л е р *(перебивает)*. Но потом же мы исправили свой косяк. И Андрей Борисович, вон, на кладбище отдыхает. А дядя Толя не хочет нам платить! Это по-честному?!

В т о р о й к и л л е р. Мы работали все-таки. А за работу надо платить.

П е р в ы й к и л л е р *(истерично)*. А он не платит! *(Дяде Толе.)* Ты кинул нас, козел! Выходи из машины, мы валить тебя будем!

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Правильно, перцы! Валите его! Это будет по-честному!

Дядя Толя, незаметным движением достав из-под сиденья пистолет, стреляет. Первый выстрел опрокидывает на мокрый асфальт второго киллера. Следующий выстрел дядя Толя делает одновременно с первым киллером. Оба попадают в цель. У первого киллера разрывается шейная аорта, а дядя Толя принимает пулю в лоб. Его голова падает на руль автомобиля, а нога соскальзывает с педали тормоза. Огромный джип начинает катиться по наклону шоссе, затем сваливается на обочину и, перевернувшись на крышу, метров десять скользит по мокрой глине обрыва, потом, уткнувшись в огромный валун, неуверенно замирает. Сдвинутый с места, валун валится с большой высоты в море.

Привлеченный грохотом воробей подлетает к перевернутому автомобилю и с любопытством усаживается на свисающее над пропастью колесо. Джип начинает угрожающе раскачиваться. Воробей испуганно улетает.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Во, попали. Ну что, тетки, вам весело?

Б а б у ш к а. Чей это голос?

В е р а. Это мой ребенок.

Б а б у ш к а. Он что, уже родился?

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Нет, это такая серьезная пренатальная патология — говорящий эмбрион. (*Он начинает издевательски напевать детскую песенку.)*

Возле дома за сараем
В магазинчик мы играем.
На прилавке эскимо,
Но не сладкое оно...

С пробитого пулей лица дяди Толи за шиворот Маме капает кровь. Все ее попытки хоть как-то уклониться ограничены замкнутым пространством раскачивающегося от любого движения автомобиля.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. Девушки, обращаю ваше внимание, что любой пацан, который хочет вас любить и заботиться о вас, в конце концов погибает. Что-то в этой жизни вы делаете неправильно.

М а м а. Это проклятие какое-то! Даже убив друга детства, от него невозможно избавиться!

Бабушка, аккуратно повернув голову, видит высоту обрыва и понимает, что сейчас умрет.

Б а б у ш к а. Надо позвонить куда-нибудь, чтобы кто-то приехал и вытащил нас отсюда.

В е р а *(смотрит на свой мобильный телефон)*. Здесь нет связи.

Б а б у ш к а. Действительно, проклятие! Всю жизнь — одно сплошное проклятие!

М а м а. Мама, пожалуйста, замолчи! Уже невозможно слушать твои причитания!

Б а б у ш к а. Почему это невозможно?! Возможно! Вот мы сейчас грохнемся, и, пока будем лететь, ты послушай, послушай!.. Вся в папочку своего пошла!.. Упрямая эгоистка! Он тебя такую воспитал! Ни в чем тебе не отказывал, в попку тебя целовал! Вот и получилась избалованная психопатка!

В е р а. Бабушка, мама не психопатка. Она — несчастная, потому что ты ее всю жизнь пилила: «Делай то, не делай это». Потом она меня стала пилить! И это действительно проклятие, которое передается из поколения в поколение!

Б а б у ш к а *(Вере)*. Ты хочешь сказать, что это я во всем виновата?! Я все силы вам отдала. Мне семьдесят лет, я хожу еле-еле! Спасибо, внуча, порадовала перед смертью! А это отродье, что в тебе сидит, почему перестало разговаривать? Оно же здесь самое умное?!

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; язвительно)*. Я думаю, чтобы избавиться от проклятия, нужно принести еще одну человеческую жертву.

В е р а. Давай, это будешь ты.

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика; обхватив свои ноги руками и сжавшись в комочек)*. Нет, я в домике. Вот твоя бабушка могла бы открыть дверь и выпасть из автомобиля прямо в бушующее море. Это может оказаться нашим единственным спасением.

Б а б у ш к а. Ах, вы избавиться от меня хотите!

Бабушка пытается открыть заклинившую дверь.

В е р а и М а м а *(хором)*. Нет! Не делай этого! Не двигайся!

Ш у р у п о в П а л ы ч *(компьютерная графика)*. А когда мы спасемся, мы организуем народное восстание на всех заводах. Пусть пролетарии разберут их по кирпичику! *(Пафосно кричит.)* Взрыватели взорвут, равнятели разравняют, а сеятели посеют пшеницу! Плохое уйдет, потому что мы сделали хорошее дело — очистили землю от гадости. И после того как семь поколений страдали, семь будут процветать.

Виде́ние *(компьютерная графика)*

Мартеновские цеха, слябинги и прокатные станы фейерверками рассыпаются

и опадают пеплом. На их месте тут же вырастают пшеничные поля и пальмовые рощи, среди которых по водной глади канала плывет яхта...

На палубе яхты Бабушка вяжет на спицах, Мама раскладывает пасьянс, Шурупов Палыч, лопоухий кудрявый мальчик, сидит с удочкой.

В е р а *(поет)*. Шу-ру-пов, над-ень па-на-мку! А то голову тебе напечет!

Ш у р у п о в П а л ы ч. Отстань и побереги голос! У тебя послезавтра премьера в «Ла Скала».

Перевернутый автомобиль. День

Вера затягивает проникнутую спокойной решимостью финальную арию Чио-чио-сан. Глаза ее наполняются слезами

В е р а *(поет)*. А я, я иду далеко...

Шурупов Палыч, перевозбудившись, делает кувырок, потом еще один, и его уносит по туннелям Вериного организма к яркому свету.

Вспышка.

Камера пролетает сквозь боковое стекло автомобиля...

...И взлетает в небо...

На боковом стекле джипа остается дыра в виде фигуры младенца с растопыренными руками и ногами.

Автомобиль от удара переворачивается и, встав на колеса по единственно возможной траектории, аккуратно скатывается к кромке воды.

Камера продолжает движение по небу.

М у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Вылетев из джипа, я вознесся на небо, но не умер. А наоборот, родился...

Дождь заканчивается, из-за тучи выходит солнце, и в небе появляется радуга.

М у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Мои бабушка и мама, выбравшись из автомобиля, бежали по мокрой глине и, задрав головы вверх, пытались убедить меня спуститься с небес на землю. Я коварно опускался почти к самым их рукам и, когда они готовы были меня принять в свои объятья, резким виражом уходил в сторону радуги. Когда я наконец устал и замерз от потоков холодного воздуха, я приземлился в ближайшем капустном поле.

Камера резко падает вниз.

Капустное поле. День

Панорама от крупного кочана капусты. Мы видим двадцатилетнего и все такого же лопоухого Шурупова Палыча.

Ш у р у п о в П а л ы ч. Вот так я появился на свет. Меня, как и всех вас, подобрали в капусте. Вот здесь. *(Указывает на капустную грядку.)* Или вон там... *(Растерянно оглядывается.)* Забыл уже... Но это ничто по сравнению с тем, что сегодня я обещал своей девушке познакомить ее с моими родственниками.

Улицы города. День

Шурупов Палыч идет по городу в обнимку со стройной рыжеволосой девушкой.

Камера настигает их со спины. Шурупов, почувствовав приближение камеры, оборачивается.

Ш у р у п о в П а л ы ч. Кстати, вы будете смеяться, мне, правда, очень неловко, но мою любимую девушку, конечно же, зовут Верой.

Дом бабушки. День

Молодые люди, стесняясь, входят в дом, где на террасе в томительном нетерпении, уперев руки в бока, их ждут мама Вера, бабушка Вера и прабабушка Рита.

А из кустов роз, пионов и сирени боязливо выглядывают остальные члены семейства, находящиеся, как говорится, в другом измерении, но все равно не покидающие нас никогда.

S U M M A R Y

Andrei Konchalovsky:
«We've appeared too different»
Conversed by Oleksy-Nestor Naumenko.

Eduard Artemyev
How trees sing
Conversed and commented by Oleksy-Nestor Naumenko.

Yury Mamin
Circle of Tarkovsky
Conversed by Oleksy-Nestor Naumenko.

Dan Jones
Tarkovsky and Feminism: A second look at NOSTALGIA

James Norton
Stalking THE STALKER

Alexandre Zeldovich
Intonation Brodskylite

Ilya Khrzhanovsky:
«Tarkovsky is actual though out of fashion»

Alexei Popogrebsky:
«Tarkovsky for me is mainly the maker of THE MIRROR»

A set of stuff devoted to the 75th jubilee of Andrei Tarkovsky.

Anton Dolin
It's hard to be god
Review of Lars von Trier's THE BOSS OF IT ALL (Denmark — Sweden — Iceland — Italy — France — Norway — Finland — Germany).

Nina Tsyrkun
The beast laughing
Review of Kevin Macdonald's THE LAST KING OF SCOTLAND (USA).

Irina Lyubarskaya
The king of the past and future
Review of Emilio Estevez' BOBBY (USA).

Lidia Kuzmina
Scents of May
Review of Ilya Rubinstein and Marat Rafikov's MAY (Russia).

Olga Ziborova
All of a sudden
Review of Vladimir Shchegolkov's ONE LOVE FOR A MILLION (Russia).

Nadezhda Largina
A posh story
Review of Evgeny Bedarev's AWAITING WONDER (Russia).

Dmitry Yuryev
What is good?

Natalya Trauberg
A garden in Matveevskoye

Darya Donova
A manuscript to sell

Personal rubrics.

Evgeny Maizel
The great mute, or Cinema without illusions
Portrayal of Bruno Dumont.

Zara Abdullayeva
№ 16
Study of Kira Muratova's TWO IN ONE.

Yulia Anokhina
Tarkovsky: musical quotations
On music in the films of the director.

Irina Grashchenkova
The silver century. Searching the face
Kin arts at the dawn of the 20th century: Evgeny Bauer, Viktor Borisov-Musatov, Konstantin Balmont.

Maria Rozovskaya
The TV-series as the all satisfying product
Internet forums of the series BEING BORN UGLY. Sociopsychological analysis.

What measures rating?
Round table talk of the IK at the 28 Moscow International.

Maria Khmelik
Little Vera (Next Time)
Script.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

13 ИЮН 2007

07-22857

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 17.05.07. Подп. к печати 25.05.07
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,87
Заказ 0086. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

новые серии с 1-го июня

Счастливы вместе

20:00 понедельник - четверг

www.tnt-tv.ru

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, А.АРТЮХ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, О.ЗИНЦОВА, И.КУШНАРЕВОЙ, А.МАШУКОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Н.ТРАУБЕРГ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Тема ГУЛАГа. Значимое отсутствие
«Сталин. Live»: Сталин жив?
Актуальные режиссеры об актуальном кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПРИЗРАКИ ГОЙИ» Милоша Формана
«ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ» Дэвида Линча
«ПРОКЛЯТИЕ ЗОЛОТОГО ЦВЕТКА» Чжана Имоу
«Я ОСТАЮСЬ» Карена Оганесяна

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
ЮЛИЯ ЛЕЙДЕРМАН
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АННА МИХАЛКОВА
КЕЙТ БЛАНШЕТТ
ВЛАДИСЛАВ ГАЛКИН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

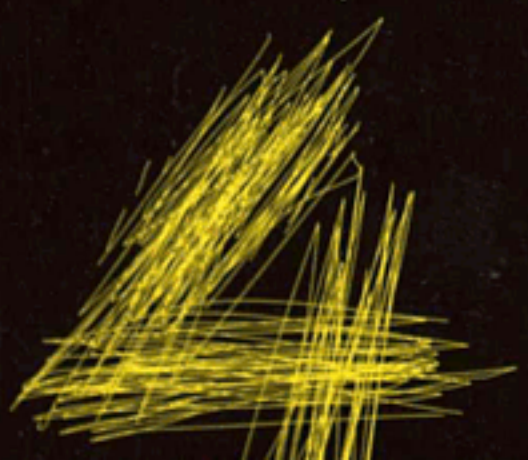
Фестиваль во Фрибуре
Комиксы в кино
Кино после Освенцима
«Кинотеатр.doc» — фестиваль действительного кино

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
ЕЛЕНА ГРЕМИНА
БОРИС МИХАЙЛОВ
Журнал «Кайе дю синема»: опыт влияния

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Фронтовые операторы
Последнее интервью Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Долгопят. ДВЕРЬ
Дирк Богард. Вверх и вниз